

DUBLET

ACADÉMIE DES SCIENCES SOCIALES ET POLITIQUES
DE LA RÉPUBLIQUE SOCIALISTE DE ROUMANIE

REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE DE L'ART

Série Théâtre, Musique, Cinéma

2
TOME
IX
1972

ÉDITIONS DE L'ACADÉMIE DE LA RÉPUBLIQUE SOCIALISTE DE ROUMANIE

COMITÉ DE RÉDACTION

Rédacteur en chef:

MIHNEA GHEORGHIU, membre de l'Académie des Sciences
Sociales et Politiques de la République Socialiste de Roumanie

Membres:

SIMION ALTERESCU
ION CANTACUZINO
GHEORGHE CIOBANU
DINA COCEA
DUMITRU FERNOAGĂ
MIHAI FLOREA
ALFRED HOFFMAN
ION PASCADI
MIRCEA POPESCU, membre de l'Académie des Sciences
Sociales et Politiques de la République Socialiste de Roumanie
MIRCEA VOICANA
ELENA ZOTTOVICEANU

Secrétaire scientifique de rédaction:

ION CAZABAN

Secrétaire de rédaction:

YVONNE OARDĂ

LA REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE DE L'ART, SÉRIE THÉÂTRE, MUSIQUE,
CINÉMA, paraît deux fois par an. Toute commande ou abonnements de
l'étranger seront adressés à «Întreprinderea ROMPRESFILATELIA»,
Boîte postale 2001 — Telex 011631, Bucarest, Roumanie ou à ses repré-
sentants à l'étranger.

Les manuscrits, les livres et les publications proposés en échange ainsi
que toute correspondance seront envoyés à la rédaction: 196, Calea
Victoriei, Bucarest.

Adresse:

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA
STR. GUTENBERG 3 BIS, BUCUREȘTI, ROMÂNIA

Sommaire •

REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE DE L'ART Série Théâtre, Musique, Cinéma

Tome IX, 1972, N° 2

	Page
GEORGE BANU, <i>A la recherche de la théâtralité</i>	107
ȘTEFAN NICULESCU, <i>L'hétérophonie</i>	117
ALFRED HOFFMAN, <i>Rencontres des traditions musicales — sources de l'avenir</i>	125
ANCA JALOBEANU, <i>Notions controversées dans la musicographie roumaine actuelle</i> ..	131
ION CANTACUZINO, <i>Les archives de films et les recherches d'histoire du cinéma</i>	139
BUJOR T. RÎPEANU, <i>Les premiers pas du cinéma en Roumanie — une perspective révisée</i>	143
MANUELA GHEORGHIU, <i>L'Écho de la guerre dans les films roumains (1912--1972)</i>	151

ARCHIVES GEORGES OPRESCO

Lettres de Marcel Mihalovici (Radu Ionescu).....	159
--	-----

CHRONIQUE

Chronique de la vie musicale (Alfred Hoffman).....	165
Chronique de la vie cinématographique (Olteea Vasilescu).....	171

COMPTES RENDUS

<i>Istoria teatrului în România, tome II (Ileana Berlogea)</i>	175
LEONIDA TEODORESCU, <i>Dramaturgia lui Cehov (Claudia Dimiu)</i>	179
NICOLAE RĂDULESCU, <i>Sabin V. Drăgoi (Elisabeta Dolinescu)</i>	180
DRAGOȘ TĂNĂSESCU, <i>GRIGORE BĂRGĂUANU, Dinu Lipatti (Clemansa Liliana Firca)</i>	181
MIHAI RĂDULESCU, <i>Violonistica enesciană (Elena Zottoviceanu)</i>	183
VIOREL COSMA, <i>Le chœur Madrigal (Elena Zottoviceanu)</i>	185
LIVIU COMES, <i>Melodica palestriniană (Gheorghe Firca)</i>	186

DORU POPOVICI, <i>Cîntec flamand – Școala neerlandeză</i> (Constantin Stîhi-Boos)....	188
ADA BRUMARU, <i>Vîrstele Euterpei – Clasicismul</i> (Constantin Stîhi-Boos).....	189
MARTA PALADI, <i>Brahms</i> (Brîndușa Căpălescu)	190

TRAVAUX PARUS

<i>Théâtre</i> (Claudia Dimiu)	193
<i>Musique</i> (Brîndușa Căpălescu)	193
<i>Cinéma</i> (Olteea Vasilescu)	193
<i>Disques de musique roumaine</i> (Anca Jalobeanu)	195

George Banu

Le théâtre, étant par sa nature fondé sur l'être humain, repousse — peut-être plus que tout autre art — l'organisation systématique. Ici, sous l'étoile migratrice du périssable, des corps et des mots se consomment, en ne laissant derrière eux que d'indifférents et froids souvenirs. Détaché de la littérature dramatique, le spectacle — considéré en lui-même — est destiné à ne troubler qu'une seule fois et ensuite, disparaissant, à n'être plus soumis qu'à un long processus déformant. Dans notre tentative d'établir un ordre, nous sommes partis de la prémisse qu'en fait celui-ci est contraire à l'essence même du théâtre, qui ne se manifeste que dans les conditions du *particulier et du présent*. Au risque — reconnu d'avance — de nous heurter à la volonté anti-théâtrale de l'ordre, nous avons suivi quelques étapes et itinéraires, non pas à la recherche d'une conclusion, mais dans le but de déchiffrer certains points de repère du tracé parcouru en ce siècle.

DE LA SUBORDINATION À L'INTERDÉPENDANCE

Nonobstant les distinctions entre « mise-en-scène » — en tant qu'acte créateur — et « régie » — en tant que simple opération d'organisation, il faut reconnaître dans l'action entreprise à Meiningen par le duc Georg II et par Ludwig Kronegk, *l'apparition de la régie consciente d'elle-même*. Cette initiative est suivie par Antoine, les symbolistes, Stanislavsky, Craig. La rapidité avec laquelle la nouvelle fonction s'est imposée, témoigne de son caractère de nécessité pour le spectacle de la fin du XIX^e siècle.

Avec l'apparition de la régie en tant que « mise-en-scène », le spectacle moderne engage la lutte en vue d'être reconnu comme art spécifique. C'est par l'incertitude des débuts, que s'expliquent les premières tentatives de résoudre ce projet par la *subordination du théâtre à des esthétiques qui*

lui sont étrangères. À défaut d'une idée spécifique de théâtralité, on pratique l'emprunt et la référence, afin d'assurer au spectacle un régime artistique. Contesté en tant qu'art, le spectacle vise — au début — son intégration dans le système général des arts, mais, par une erreur, il considère comme étant une solution de faire appel à des esthétiques qui lui sont étrangères, au lieu d'en formuler une, qui lui soit spécifique.

Le premier mouvement, d'importance extrême, applique au spectacle *les grandes expériences littéraires* de la fin du siècle: le naturalisme et le symbolisme. La scène met en pratique leurs principes, dans son désir de repousser les anciennes modalités du théâtre, désuètes et superficielles. Antoine applique les idées de Zola du « Naturalisme au théâtre », tandis que Paul Fort ou Lugné Poë, celles de Mallarmé. Les révolutions théâtrales naissent à présent en prolongement de celles de la littérature. Meyerhold étendra cette théorie à tout le théâtre, en soutenant que la dramaturgie précède et détermine toujours le spectacle, idée violemment contestée par Tairov qui démontre que Goldoni est venu après la « commedia dell'arte », Molière après « le théâtre des tréteaux » et non pas inversement.

Dans les conditions concrètes de la fin du siècle, la subordination du théâtre est indiscutable et même par la suite — au-delà du processus progressif de libération du spectacle — la littérature, et plus particulièrement la littérature dramatique, continue son influence. Stanislavsky répond à quelques intentions indépendantes de rénovation du spectacle, mais aussi aux nouvelles charges réclamées par la dramaturgie de Tchekhov. Les spectacles expressionnistes cherchent l'équivalent théâtral de l'esthétique générale du courant dominé par la peinture et la littérature. Pour trouver une solution adéquate à ses pièces, Brecht propose une technique du jeu de scène inédite et, plus récemment, pour le théâtre de l'absurde ou le théâtre documentaire la méthode de Stanislavsky devient impraticable, ces nouvelles modalités réclamant la création d'un autre style d'interprétation. Une dramaturgie nouvelle a toujours des répercussions sur le spectacle; cependant, il n'y peut guère s'agir d'un déterminisme linéaire, mais d'une influence qui participe à d'incessantes mutations¹.

La rébellion contre la littérature et la fascination de l'image, la reconnaissance de la prééminence visuelle du théâtre, expliquent l'autre tentative de se définir par les termes d'un art étranger. A la fin du siècle, la peinture apparaît comme une chance de récupération de la forme perdue sous l'amoncellement de la matière naturaliste. Son utilisation a donc aussi une signification de polémique. Dans l'intention de révéler le caractère d'art et non pas celui de vie du spectacle, on fait dès lors appel — en tant que remède — aux possibilités des arts plastiques. Le « principe de la frise » de Georg Fuchs, et celui de l'« icône » de Meyerhold, subordonnent la scène à un idéal pictural, en sacrifiant tout premièrement la présence corporelle de l'acteur. Sans recourir à des expériences capitales, comme cela avait été le cas pour la littérature, on emprunte à présent surtout des techniques et des procédés. Dans

le courant du siècle, les rapports vont varier de l'emprunt et la subordination à l'interdépendance. Après l'immixtion réprobable (notre réserve provient de la mise à l'écart de l'acteur, puisque du point de vue visuel les performances sont assurément brillantes) le théâtre découvrira dans le domaine des arts plastiques des impulsions décisives pour une incessante transformation. Le grand metteur en scène Léon Schiller remarque le processus; c'est « la peinture surtout à laquelle nous devons la conception moderne de l'essence de l'art théâtral et la plupart des réformes »².

Faisant la part d'une certaine surenchère, la proposition reste valable. Les modifications survenues dans la manière de représenter le monde visuellement, influencent aussi le théâtre, particulièrement, au début, la scénographie. La présence de peintres dans le cadre des ballets russes de Djaghilev et des spectacles de Meyerhold au Théâtre Alexandrinski, le confirme. Plus tard, les conceptions d'Edward Munch inspireront la scénographie expressionniste. Pendant l'étape suivante, l'influence sera plus subtile, elle ne se manifestera pas directement, mais par des conséquences dans le domaine de l'esthétique du spectacle. Le programme des arts plastiques futuristes s'étend au théâtre; de même celui de Bauhaus; Meyerhold tire du « constructivisme » un nouveau mode de représentation, en accord avec la situation révolutionnaire de la Russie. Les expériences des arts plastiques américains, en commençant par Jackson Pollock pour continuer avec Allan Kaprow, annoncent une nouvelle manière de voir, dont vont s'inspirer par exemple le Living Theatre et autres troupes (nombreux, parmi leurs directeurs, sont aussi des peintres); le concept de l'« art pauvre » est actuellement commun au théâtre et aux arts plastiques, tout comme il y a quelques années, ils partageaient l'intérêt pour la technique. Mais, la plus importante demeure cette influence de *l'évolution théorique de la peinture*, car elle stimule le remaniement des esthétiques théâtrales, d'accord avec les

nouvelles manières d'expression visuelles et à l'abri du danger des subordinations ou des emprunts « déviationnistes ».

La littérature et la peinture restent les principaux termes de référence. La musique est plus éloignée. Adolphe Appia a toutefois essayé une mise du théâtre sous le régime de celle-ci, variante équivalant par ses tendances à la « stylisation » mentionnée ci-dessus. Avec l'appétit classique pour l'œuvre achevée appartenant à un seul auteur, il propose au dramaturge comme solution pour le contrôle de la mise en scène de son texte, d'appliquer un système de notation musicale. Mais, hors cette tentative, les parallélismes avec la musique sont sporadiques et d'importance secondaire.

Le spectacle et la mise en scène contemporaine commencent donc, pour s'affirmer, par se subordonner aux autres arts. Plus tard cependant, ayant acquis des droits égaux, ils accèdent à la reconnaissance de leur spécificité. Le processus enregistre des étapes et des motivations différentes.

Le penchant vers la théorie est important et même décisif dans l'art moderne. Il se manifeste en tout domaine. Les créateurs prennent conscience de leurs expériences, suivent avec lucidité les processus, les réactions, mais surtout, font usage d'un langage verbal afin de s'en faire, justement, une limite, dans la manifestation de leur art. C'est en cela que réside le sens premier de cette activité discursive générale: *la recherche d'une définition spécifique qui régit l'activité de l'artiste*. Cette spécificité néanmoins ne saurait être évidente que dans les conditions d'un art libre de tout autre infiltration artistique étrangère à sa nature. Aussi, le principal effort a-t-il visé la libération des arts de la suprématie, vieille de quelques siècles, de la littérature. Le classicisme français l'avait engendré, cette autorité se prolongeant jusqu'à l'époque des Lumières; l'impressionnisme déclenche à la fin du XIX^e siècle la grande révolte, poursuivie par Cézanne, Kandinski, et tout le mouvement actuel des arts plastiques. La musique parcourra des étapes similaires.

Le théâtre, ayant une nature double, traversera de plus grandes épreuves. Quoi qu'il en fût, les arts découvrent qu'ils sont, chacun, maîtres de langages spécifiques, capables de communiquer des messages artistiques distincts de ceux qu'ils avaient transmis dans les conditions de la subordination à la littérature. De cette nouvelle manière de penser, la réaction contre la fable en est un des signes. Les arts se concentrent sur des domaines distincts, chacun d'eux équivalant cette action avec la purification de tout élément étranger. L'unité que, plus anciennement, l'autorité littéraire avait imposée, devient ainsi inacceptable. Faire preuve de spécificité prend de la sorte la signification d'un acte moral: c'est contrevenir à un compromis hétérogène.

La sécession continue de nos jours encore. Marshall McLuhan, affirmant « le moyen c'est le message », se range dans le même mouvement, bien qu'il ne l'eût pas envisagé dès le début. Il établit une distinction entre le langage écrit et le langage parlé, chacun d'eux communiquant des messages différents et — par extension de l'idée — c'est au niveau des arts non verbaux que le phénomène se confirme plus particulièrement. En effet, par un moyen de communication leur appartenant en propre — visuel, acoustique — chacun transmet un message particulier, chacun — ayant une nature distincte — communique quelque chose de pareillement distinct. C'est à juste titre que l'on parle de langages intraduisibles: ce qui vient d'être communiqué visuellement, ne saurait être transmis que similairement. Cette reconnaissance des particularités de langage a des répercussions extrêmes sur les rapports entre la littérature dramatique et le spectacle. Le théâtre est, lui aussi, solidaire du processus général, mais, dans ce domaine, la littérature n'a cédé que beaucoup plus difficilement la place à la spécificité révélatrice. Pendant tout le courant du siècle, on n'a cessé néanmoins de poursuivre la recherche d'une définition apte d'individualiser le

spectacle. Par là, il se constitue en tant qu'art et, par l'apparition opportune du cinématographe et de la télévision, il justifie sa raison d'être dans le contexte du système des arts visuels.

UNE ÉTAPE DE TRANSITION

Wagner faisait ce projet immense de l'œuvre totale, le *Gesamtkunstwerk*, cette réunion arborescente de tous les arts en un spectacle commun. C'est là une initiative qui, dans un soubresaut dernier, est censé continuer, semble-t-il, l'esprit romantique. Mais bientôt, des réserves devaient se manifester contre ce conglomérat³. Wagner s'était lancé sur une piste contraire aux dispositions de particularisation qui étaient parues et s'étaient imposées catégoriquement à la fin du siècle. Ce furent Appia et Craig qui ont marqué, dans le théâtre, le commencement du processus: le premier, par la révision des concepts wagnériens, le second, par la réaction antilittéraire. Mais, chez l'un comme chez l'autre, l'accession vers une définition valable est déviée par leur appartenance à l'idéal classique de l'art. Ils ne se départissent pas de l'idée d'un créateur unique et de l'œuvre achevée, au nom desquelles ils soumettent le théâtre à des normes restrictives d'autre nature. C'est le moment où s'installe la domination d'une *esthétique générale* — et non pas *particulière*, de la peinture ou de la littérature comme avant. Les esthéticiens sont encore loin de la prise de conscience des particularités du domaine.

Appia conditionne le caractère d'art du théâtre par l'existence dans le texte d'un principe ordinateur qui assure à l'auteur une autorité intégrale aussi bien sur le spectacle. C'est en fonction d'un principe unique de souveraineté, exercée par le dramaturge, qu'il conçoit la hiérarchie du domaine. Les accidents lui répugnent — en bon classique qu'il demeure —, la sur-

prise lui fait horreur, il envisage et propose une création définitive et achevée. Le spectacle ne saurait représenter une déviation au texte, qu'en encourant le risque de franchir la zone de l'art, qui — affirme-t-il, exclut le hasard et le transitoire. En proposant le système de la notation musicale comme moyen de déterminer et de chronométrer la création de l'acteur, Appia tend à éliminer du théâtre l'arbitraire, autrement dit l'inesshétique.

C'est à partir de dispositions d'esprit similaires que Craig discute, lui aussi, du spectacle. Pour définir le théâtre, il l'envisage comme une synthèse des éléments composants des autres arts, non pas comme une synthèse des arts mêmes. Chez lui, le geste devient prioritaire, ce qui annonce le prochain déplacement de l'intérêt du son à l'image. La manière de voir de Craig adhère aussi à l'idéal classique de l'auteur unique et de l'œuvre achevée. C'est le moment cependant où intervient un nouveau personnage qui tend à se substituer au dramaturge: le *metteur en scène* — celui qui produit le spectacle et non le texte. Or, tout comme Appia, Craig cherche lui aussi la modalité de découvrir le principe de l'autorité inattaquable; dès lors, comme Appia, il considère l'acteur comme un élément chaotique, apte de compromettre le théâtre en tant qu'art. Le metteur en scène ne doit se manifester que dans les conditions d'un assujétissement absolu du matériel, état de choses insupportable pour l'organisme humain de l'interprète. Aussi, Craig propose-t-il de l'exclure, car c'est bien l'anorganique qui est éternel et durable, par conséquent artistique. La poésie classique évite la matière qui subit l'écoulement du temps⁴. Voici une confirmation de la nature de Craig. Lorsqu'il propose la supermarionnette, Craig attaque l'acteur en tant que source du désordre et symbole du périssable. Il dit à Copeau: « On ne peut rien faire d'artistique avec la face humaine »⁵. Le théâtre naît du mouvement, du geste et de la danse, mais ce n'est pas au corps humain de l'exécuter,

mais à des idoles sacrées qui, en tournant tout doucement, illustreront sa beauté. Intuitivement, Craig se rend compte des données essentielles du théâtre, pourtant — sous l'emprise d'un idéal d'autre nature — il les sacrifie. Il faut y voir le diagnostic des incertitudes d'une étape de transition.

Le concept du *créateur unique* continuera de sévir le long du siècle, comme une conséquence de la pensée classique. C'est le metteur en scène qui, cette fois, revendiquera avec le plus d'insistance, ses prérogatives d'autorité — une autorité par ailleurs despotique jusque dans ses relations avec la littérature et l'acteur. Sa soif de personnalité maintient, dans un art collectif, le principe de la hiérarchie. Dans le théâtre, le classique se reconnaît par cela qu'il accepte l'idée du leader, du chef; c'est de cet esprit que découlent toutes les esthétiques qui placent le metteur en scène le premier. Bien que dissimulé, l'idéal classique en fait persiste. Il continue de constituer la toile de fond sur laquelle se produit la translation de l'autorité du dramaturge au metteur en scène. De nos jours néanmoins, une nouvelle étape semble surgir, celle de la reconnaissance d'un caractère démocratique de la création théâtrale, produit d'une collectivité au sein de laquelle les rapports d'autorité cessent d'être univoques.

LA VISUALISATION

Dès le début du siècle, on vient de le voir, le spectacle conteste la domination de la littérature, la considérant comme une domination oppressive qui ne se justifie point, comme l'origine de la déviation du théâtre de son essence. Assujéti par le mot, le spectacle devient l'esclave d'un moyen autre que celui qui le définit par excellence. Craig, le premier, proclame avec autorité les droits de l'IMAGE sur le théâtre, la vue et non l'ouïe devenant de la sorte le sens sollicité. Le spectacle ne peut s'imposer en tant qu'art autonome que par la reconnaissance de la « visualisa-

tion » comme état essentiel. Pour des raisons variées, toutes les grandes personnalités de l'art du théâtre en appelleront à l'image.

L'instauration de l'image s'explique aussi par les influences de l'époque, laquelle fait appel de préférence à la vue, comme étant — du dire de Craig — « le sens le plus rapide ». René Huyghe se l'explique par la vitesse accrue de l'image en comparaison de celle du mot, mais — à l'envisager plus profondément — c'est en somme de la part du lecteur l'abandon délibéré de son isolement solitaire pour le contact avec les « milieux effervescents » ou encore la priorité de l'émotion dans les conditions de la transmission par l'image. Ce sont là des motivations fondamentales⁶. La formulation la plus catégorique de la prééminence du sens visuel se trouve dans les ouvrages des théoriciens du cinéma. Le théâtre en effet, tout en se revendiquant de l'image comme de son moyen spécifique — et par cela se libérant du joug de la littérature — n'en obtient pas une particularisation cohérente, aussi bien les formulations successives des grands metteurs en scène et des théoriciens visent à saisir les caractéristiques de l'image comme moyen spécifique du théâtre. En tant que tel, la *priorité du metteur en scène* et le *régime visuel* constituent les deux qualités premières aptes de définir l'art du spectacle. Connaître la spécificité du théâtre est donc un processus qui s'effectue par le revêtement des éléments découverts progressivement, de nuances toujours nouvelles.

LA CONVENTIONNALITÉ

Les initiateurs du spectacle moderne, Kronegk et Georg II, accusent les lacunes d'information dans le style d'interprétation et la scénographie, et même dans la compréhension des œuvres classiques. Ils réalisent leurs spectacles après de longues études documentaires. Ce qui avait été conçu comme une rénovation des mises en scène

génantes à cause de leur artificialité finira comme une erreur de l'historisme d'archives, la scène se transformant en une reconstitution fidèle, réalisée sans sélection ni principes artistiques. Antoine et son théâtre naturaliste ont pris pour point de départ le déterminisme du milieu, par lequel les personnages étaient expliqués. Il en découle que la scène devient l'image identique de la vie. Quoique plus réservé, Stanislavski réclame, lui aussi, au spectacle, aux acteurs, de donner l'illusion de la réalité. Rien ne devait trahir l'acteur, la scène n'étant qu'une pièce dont on avait enlevé le quatrième mur, à l'insu des acteurs. L'interprète construit son rôle avec les données psychiques de la biographie du personnage de sa vie réelle et tend à se confondre avec lui. Le public croit dans la réalité de ce qu'il voit, car la scène est un fragment de vie. Le caractère d'art du spectacle est absolument dissimulé, afin de ne pas en incommoder l'illusion.

La réaction déclenchée par les symbolistes, par Craig ou par Meyerhold, était dirigée en premier lieu contre cette compétition avec la nature des spectacles d'Antoine ou de Stanislavski. Le public, disaient-ils, doit reconnaître l'art, en tant que domaine distinct de la vie, le théâtre étant non pas une répétition, mais une interprétation de la vie. Ceci explique pourquoi ils auront recours à l'image, conçue comme un signe spécifique et artificiel, donc comme une matière théâtrale nouvelle, existant en dehors de l'imitation. La modalité la plus évidente consiste dans la stylisation, libérée des exigences du vraisemblable quotidien et attirée par les harmonies chromatiques et les mouvements solennels. Tairov observera néanmoins que, s'il est vrai que la « scène de style » avait récupéré la forme perdue dans le naturalisme, sa formule était redevable aux techniques des beaux-arts. L'antinaturalisme devait trouver sa matière dans l'importance qu'il accordait à l'acteur et non pas dans des emprunts à d'autres domaines.

L'intérêt accru pour l'image avait eu à l'origine, la signification d'une polémique

antiillusionniste, son but étant d'imposer la condition d'art du spectacle, qui ne saurait être confondu avec le domaine du réel. Progressivement on arrive à assumer les conventions comme régime du théâtre, qui, du même coup, est affranchi de toute pression tutélaire. Par l'image, le théâtre deviendra art, pour Craig, Jacques Rouché ou Lugné Poë, tandis que pour Meyerhold, Tairov et Vakhtangov, le théâtre deviendra théâtre. Ce qui signifie que le théâtre s'est engagé dans la recherche de ce type d'image, produit avec des moyens propres, sans recourir aux domaines étrangers. Les immixtions des beaux-arts sont repoussés, l'illusion annulée.

La réhabilitation de la théâtralité de l'image s'effectuera par un mouvement général de retour aux sources, en partant de la certitude que l'histoire a soumis le spectacle à un continuel processus de déviation de son essence originaire, qui se veut libérée. La culpabilité revient à la littérature qui, en subordonnant le spectacle, l'a dénaturé. Le spectacle populaire, ainsi que le spectacle oriental apparaissent aux spécialistes contemporains comme des symboles de théâtralité. Ces formes traditionnelles, imposent l'affirmation de l'essence du spectacle dans la conventionnalité réalisée par l'acteur.

L'Orient vient à l'appui de la polémique antinaturaliste, en offrant des arguments qui accusent la psychologie et l'illusion comme domaines étrangers. Fuchs reconnaîtra dans les splendeurs plastiques de l'acteur du pays de Fuji-Yama son rêve de décoration: la scène — une frise où se découpent les lignes mobiles et fragiles des silhouettes vivantes. Ici, le moindre accent psychologique contredirait la pureté visuelle de l'image. En délimitant son idéal théâtral de l'idéal de Stanislavski, Meyerhold emprunte des suggestions aux différentes formes théâtrales foraines ou du Japon. La *Verfremdung* de Brecht, qui est la plus systématique expulsion de l'élément psychologique, fait appel aux techniques du théâtre asiatique. L'image scénique cesse

d'être le cube dont on a enlevé le quatrième mur et le public s'y insinue par un délit d'indiscrétion. Ici on ne dissimule jamais, ni l'acteur sous l'image du rôle, ni la scène sous celle de la vie. Une des modalités d'infiltration de l'illusionnisme dans le spectacle européen provient de ce que l'on a masqué son caractère d'*acte répété*, en suggérant au public qu'il assiste au moment transitoire de l'écoulement d'une existence et qu'il participe à sa destinée, qui s'accomplit pour la première fois. Tout s'efforce à cacher la répétition, en la démasquant serait un échec. Brecht, par contre, réclame au spectacle d'affirmer son caractère d'*acte accompli et répétable*, condition dans laquelle les acteurs « citent » leur personnage, sans être tentés de l'imiter ou de se confondre avec lui, cependant qu'au spectateur on interdit tout penchant au vagabondage, tout abandon à l'illusion. Le théâtre cesse de tricher. La *distance* est une corrélation des conventions avec l'efficacité didactique.

C'est vers le théâtre de l'Asie que l'Europe a projeté toutes ses visions. Comment expliquer autrement que c'est encore dans l'espace ombreux de l'Orient qu'Antonin Artaud, pourtant opposé aux projets de Brecht, découvrira l'incarnation de ses rêves. Le règne du verbe et de la psychologie ne s'y est pas instauré. « Le public asiatique conçoit le théâtre dans les termes de formes de présentation spécifiques, plutôt que dans leurs histoires spécifiques »⁷. En Europe, ce sont les dramaturgies et non le spectacle qui différencient les nations. Son affranchissement de la littérature a permis au théâtre de déployer tous ses moyens, ce qui confirme Artaud dans son idée que le langage de la scène n'est pas uniquement celui des mots. Par conséquent, l'Orient lui permettra de reconnaître ce qui est théâtral dans un « nouveau langage physique à base des signes et non plus des mots »⁸. Le théâtre asiatique met en contact Artaud avec un langage physique, élaboré, nous dit-il « dans une impulsion psychique qui est la Parole d'avant les

mots »⁹, ce qui explique également l'avalanche des codes (signalée aussi par Brecht et Eisenstein). L'Orient ne supporte pas la monotonie du langage. Mais ce qui, chez Brecht, a été utilisé avec l'intention d'éliminer toute mystique, prend chez Artaud la résonance d'un hymne, adressé à un art qui reflète un cosmos primordial, non différencié. Le théâtre se trouve ici en possession d'un langage qui transcende la signification communicable par les mots.

Artaud, adversaire féroce du naturalisme, de la copie, découvre dans le tournoiement solennel ou dans la vibrante palpitation d'un geste précis, la *convention* et l'*ordre*, étrangers à l'expression théâtrale européenne. La précision exclut l'intervention de la subjectivité. « Tout chez eux est ainsi réglé, impersonnel, pas un jeu de muscle, pas un roulement d'œil qui ne semble appartenir à une mathématique réfléchie qui mène tout et par laquelle tout passe »¹⁰. A travers les corps des acteurs « aux ongles d'or et aux yeux de saphirs », comme écrivait un poète rêveur oriental, s'écoule l'intraduisible message dicté par des « intelligences supérieures ». La convention est ici une voie d'accès à la métaphysique.

Ordre, convention, impersonnalité, voici les qualités du langage théâtral non verbal, révélées à Artaud par l'Orient. Une autre viendra les compléter, provenant des contradictions nées de l'application d'idéaux étrangers au théâtre: la résistance. Craig ressentait d'une manière tragique la périssabilité, maladie du temps qui transforme en blasphème de Sisyphe le travail de l'homme de théâtre, du créateur mis dans l'impossibilité de faire une œuvre de durée. La transmission de génération en génération des secrets du jeu apparaît comme un palliatif de cette condition, car Artaud découvre ici « des gestes faits pour durer »¹¹.

Au-delà d'une possible délimitation dans le cas d'un pareil idéal, nous citerons une proposition d'Artaud, redevable à l'Orient et qui demeure, aujourd'hui encore, fonda-

mentale: « Le domaine du théâtre n'est pas psychologique, mais plastique et physique »¹².

La conventionnalité est revendiquée à l'origine comme territoire de manifestation de l'image théâtrale, libérée de l'impératif de l'imitation: Brecht et Artaud, ces grands théoriciens, lui corrélèrent par la suite l'efficacité idéologique et la métaphysique.

En parcourant diverses étapes où il était préoccupé par d'autres domaines que celui du jeu, Meyerhold découvre dans le *cabotin* la raison antinaturaliste du théâtre. C'est lui qui représente l'argument de la théâtralité, en opposition avec l'acteur « des états d'âme », demeuré opaque au langage propre de la scène: le langage du corps s'est atrophié sur la scène naturaliste, qui évite la convention de l'image, son expressivité particulière, en faveur du mot et de l'illusion. Tairov cherche à imposer le jeu sur toutes les dimensions de la scène, découvrant dans l'acrobatie une solution pour la verticalité, tandis que Eisenstein et Meyerhold utiliseront les procédés du cirque pour imprégner les conventions avec les thèmes idéologiques de l'époque et en obtenir un discours à la fois théâtral et populaire.

Le retour au spectacle populaire, préoccupé, à l'instar du spectacle oriental, par l'acteur, prend la signification d'une recherche de la pureté du théâtre, qui s'était départi de son essence dans le contact avec la littérature. On y découvre une variante de la théâtralité inaltérée.

LA SENSORIALITÉ

De même que la peinture s'était ressentie après l'invention de la photographie, c'est au tour du théâtre de se ressentir après celle du cinéma. Le nouvel art — surtout dans sa période muette — semblait devoir infirmer tout à fait l'existence du théâtre.

Si le cinéma s'en assumait les attributions, ayant en plus les avantages de la reproduction mécanique, une lente disparition du spectacle devait s'en suivre. Sous la pression exercée par une âpre compé-

tition, on se mit à la recherche insistante de particularités spécifiques, pouvant justifier son existence, et on procéda par la méthode des *éliminations*. Afin d'apprendre ce qui était du théâtre, il fallait savoir ce qui n'était pas du théâtre. Au bout de cet examen on découvrit dans la *présence physique* l'élément qui le distinguait du cinéma: ce n'est qu'au théâtre que le public se trouve en contact avec le corps vivant, en mouvement. C'était l'acteur, en tant que être vivant, devant le public, qui justifiait le théâtre.

Une fois révélée, la *présence* revêtit chez Artaud la forme d'une exaspération des sens, le facteur *sensoriel* devenant le territoire de la théâtralité. Par la convention on ne poursuivait pas seulement la clarté du discours ou l'antiillusionnisme, mais aussi de produire des chocs destinés à libérer les couches profondes du subconscient. Artaud s'adresse au corps pour ses ressources sensorielles, qui établiront une autre relation avec la salle: la *participation*. C'est le chemin parcouru par de nombreuses troupes en cette dernière période. Le Living Théâtre, par exemple, considère la libération des instincts par le spectacle comme un moyen d'agression du théâtre contre l'insensibilité, produit de la société de consommation. La sensorialité, qui justifie l'existence du théâtre, acquiert aussi le sens d'une récupération de l'humain.

La concentration du théâtre sur l'organisme vivant prend la valeur d'un accord avec la sensibilité de l'époque et de délimitation nécessaire du domaine. Elle cache dans ses profondeurs aussi une tentative d'offrir à l'existence un principe authentique. Une fois que les arts se sont forgé une esthétique propre, chacun emprunte des valeurs éthiques. C'est dans le corps que le théâtre découvre une pareille valeur existentielle.

Au théâtre, le corps se situe entre la perception et les concepts. Le spectacle, de même que « la pensée sauvage », analysée par Cl. Lévi-Strauss, est « une science

du concret », où l'esprit se manifeste à travers le corps. En appelant à l'expression élémentaire du corps, le théâtre affirme non seulement sa communication avec la pensée magique, mais aussi son origine archaïque. Suprême barbarisme, le corps transcrit *littéralement* la situation dramatique. C'est ce que Craig saisit, lui aussi, lorsque, dégoûté, il écrit que sur la scène l'acteur qui veut montrer qu'il aime est obligé d'embrasser. Le metteur en scène moderne transforme l'invalidité accusée en technique de création prédilecte. Ce ne sont plus les actions seules qui apparaissent sur la scène, mais le corps aussi rend visibles les actes spirituels, les affects, les angoisses, toutes les ombres de l'imaginaire, en les matérialisant.

Le théâtre appartient à un « sacre du contact », dans lequel, par la présence et la simultanéité de la participation, qui sont les attributs du corps, on obtient une identification psychique de la scène avec la salle. Le corps est la première manifestation d'unité humaine dans l'espace, tout en étant aussi le centre du système planétaire propre à toute communication théâtrale: les acteurs et le public. Le spectacle devient *acte* qui sollicite les deux termes en vue d'un commun voyage à travers les souterrains de l'être humain. La *participation* a pour but de produire un acte théâtral unitaire. La technique du corps est en réalité une technique possessive.

La littéralité et les procédés possessifs sont les instruments d'un corps fascinateur cultivé par Grotowski, par le Living ou par les troupes expérimentales des jeunes (aujourd'hui, ces modalités ne sont plus utilisées exclusivement pour produire des impulsions sensorielles, mais servent aussi au discours politique).

LA SPONTANÉITÉ

Le développement de la télévision imposa une nouvelle révision du spectacle. Les mass-media réclament la découverte de nouvelles ressources spécifiques du langage

théâtral. Le régime assuré à la *présence sensorielle* diffère de la rigueur affichée par Artaud: c'est un régime de *liberté de transformation*. Dans un enregistrement mécanique tout est stable, fixé pour toujours, figé. La reprise répète sans aucune dérogation la forme initiale. Cependant, au théâtre, la représentation est un système ouvert, transformable par la *répétition* et la *présence du public*. Ce qui apparaissait détestable à Craig — l'instabilité du spectacle — est reconnu aujourd'hui comme définition du théâtre.

La nature humaine du matériel ne saurait supporter la forme fixe, contre laquelle son essence organique se rebelle. Implicitement aura lieu sur le parcours des représentations un processus de déviation. Le rapport répétable — non répétable arrive à des formulations extrêmes par une acceptation intégrale de la répétition, chez Brecht, et par le culte de l'unicité, dans le happening.

Aujourd'hui, c'est surtout le théâtre américain qui cultive des techniques basées sur le principe de la liberté du théâtre de reconnaître dans le changement son régime essentiel. Ce changement cesse d'être blâmé ou dissimulé, pour entrer dans la définition du théâtre, qui exclut l'autre idéal, de la durabilité. « La fonction du théâtre, dira Fr. Jotterand, n'est donc plus de raconter quelque chose au passé . . . mais d'entraîner les participants dans un spectacle en train de se faire »¹³.

L'éphémère et la progression définissent aujourd'hui le spectacle théâtral.

L'improvisation est la réponse du théâtre à la recherche de la spontanéité et de la mobilité. La création n'est plus le résultat d'une pensée rigoureusement prédéterminée, mais un produit commun et spontané du groupe. On atteint ainsi à une forme libre, qui ne supporte plus d'être fixée à l'avance, mais qui, au contraire, accepte même l'*intervention du spectateur*, en fonction de laquelle le spectacle peut souffrir des modifications. On propose au public une variante théâtrale qui

a misé sur lui comme participant et non comme simple spectateur. « Une représentation théâtrale enregistrée selon des procédés mécaniques est un système clos; la représentation vivante est un système ouvert — et ouvert aussi en ce sens que la réaction des spectateurs influence réciproquement la réaction émotionnelle des acteurs... Une forme ouverte qui produit une unique expérience, spontanément différenciée d'un spectateur à l'autre; c'est cela qui, à une époque des mass-media mécanisées est la caractéristique qui distingue de façon décisive le vrai théâtre des formes de spectacles concurrentes... Une forme ouverte peut aussi être utilisée comme un appel à l'action »¹⁴.

A l'extrémité, le théâtre peut être défini comme une rencontre de l'acteur avec le spectateur. C'est l'unique art qui se justifie par une relation directe et immédiate. La prééminence du théâtre en tant que acte se substitue au théâtre en tant que histoire.

En affirmant aujourd'hui son essence dans la collaboration scène-salle, en dehors des anciens rapports autoritaires de l'un

ou de l'autre de ces termes, le théâtre ne se limite pas à cette particularité, qu'il veut corrélérer à un message. La pureté d'un langage apparaît insuffisante au créateur aussi bien qu'au spectateur contemporain. Ceci explique la tentative de mélanger ensemble Artaud et Brecht, en abandonnant les sièges stables et en se servant d'un langage spécifique pour participer aux grands conflits actuels.

Jindrich Honzl commentait ainsi la mobilité des priorités à l'intérieur de l'acte théâtral dont elles précisent même le caractère: « chaque période de l'histoire actualise un élément différent du phénomène théâtral et l'énergie créatrice de tel ou tel facteur peut remplacer ou effacer le reste »¹⁵.

La révision semble définir ce processus continu par lequel le théâtre trouve son essence dans telle de ses qualités ou de ses termes, pour la reperdre ensuite et la retrouver ailleurs, dans une course sans fin. Il n'y a pas une définition du théâtre, mais des définitions. Elles sont formulées par ceux qui ont l'intuition de la valeur ou le sens qui confirme, à un moment donné, un art et un artiste.

Notes

¹ Inversement, le spectacle à son tour a influencé un certain type de dramaturgie. Piscator est un avant-coureur du théâtre épique de Brecht, Jovet a eu des répercussions sur Giraudoux. De nos jours, l'intérêt pour la création collective engendre de nouveaux modes d'écrire, qui supposent une faculté de créer virtuelle de la part de l'équipe.

² LÉON SCHILLER, *Réflexions sur la Renaissance du théâtre*, dans ODETTE ASLAN, *L'Art du Théâtre*, Paris, 1963, p. 521.

³ Relevons, pour l'intérêt qu'elle recèle, la recrudescence au cours des années '55-'60, du concept d'un théâtre total comme synthèse de tous les arts — concept qui a déclenché ultérieurement chez les grands metteurs en scène, depuis Brook à Grotowski et J. Beck, la même réaction de tenace recherche de la théâtralité.

⁴ Voir HUGO FRIEDRICH, *Structura liricii moderne*, chap. « Baudelaire », Bucarest, 1970; George Călinescu, *Principii de estetică*, chap. « Universul poeziei », Bucarest, 1968.

⁵ JACQUES COPEAU, *Visites à Gordon Craig, Jacques Dalcroze et Adolphe Appia*, dans *Revue d'Histoire du Théâtre*, Paris, an VII, n° 4, oct. — déc. 1963, p. 359.

⁶ Voir RENÉ HUYGHE, *Dialogue avec le visible*, chap. « La civilisation de l'image », Paris, 1966, p. 40—57.

⁷ A. J. GUNAWARDANA, *From ritual to rationality*, T.D.R., 50, New York, Spring 1971, p. 53.

⁸ ANTONIN ARTAUD, *Le théâtre et son double*, dans *Œuvres complètes*, vol. IV, Paris, 1964, p. 65.

⁹ *Ibidem*, p. 72.

¹⁰ *Ibidem*, p. 70.

¹¹ *Ibidem*, p. 72.

¹² *Ibidem*, p. 85.

¹³ FRANK JOTTERAND, *Le nouveau théâtre américain*, Paris, 1970, p. 242.

¹⁴ MARTIN ESSLIN, *Au-delà de l'absurde*, Paris, 1970, p. 340.

¹⁵ JINDRICH HONZL, *La mobilité du signe théâtral*, dans *Travail Théâtral*, Lausanne, n° 4, été 1971, p. 15.

Notre propos, dans les lignes qui suivent, sera d'exposer succinctement le phénomène sonore que l'on désigne sous le nom d'hétérophonie, phénomène « découvert » par la musique d'aujourd'hui, mais également présent dans les cultures archaïques, folkloriques ou extra-européennes. Sans pour autant que cela implique une « influence », des cultures traditionnelles sur la culture moderne, la correspondance entre les phénomènes étudiés dans toutes ces cultures et la ressemblance entre leurs structures fondamentales, constituent un fait indiscutable et dont la signification dépasse les frontières de la recherche musicale.

On sait que pour distinguer les types les plus généraux de phénomènes sonores, trois notions sont principalement utilisées dans la tradition de la musique savante européenne: la monodie, l'homophonie et la polyphonie. Or, on ne peut assimiler à aucune de ces trois catégories le « nouveau » phénomène, devenu, ces dernières années, à peu près courant en musique: l'hétérophonie ne saurait être réduite à la monodie, à l'homophonie ou à la polyphonie.

La tradition occidentale n'a fait usage que sporadiquement de l'hétérophonie et encore ne l'a-t-elle fait presque toujours qu'en la subordonnant à la polyphonie. Mentionnons dans ce sens l'émission concomitante d'un thème et de sa variation ornementale, ou bien, dans un but d'enrichissement acoustique, les superpositions de timbres à tracés différents et dont le nombre dépasse, dans les aspects les plus caractéristiques, celui des voix réelles. Plus systématique et plus fréquent nous apparaît l'emploi de l'hétérophonie par quelques-uns des compositeurs de la première moitié de notre siècle, lesquels, dans les zones archaïques du folklore ou dans la musique extra-européenne, ont puisé des moyens inédits de renouveler leur langage musical. Ainsi, à côté de Stravinsky, Bartók, Messiaen, trouvons-nous Georges Enesco, chez qui l'hétérophonie, bien que dissimulée

Ștefan Niculescu

sous une écriture plus ou moins traditionnelle, s'instaure par endroits comme un mode spécifique d'organisation, avec ses conséquences sur le plan général de la forme.

Comme on le voit, l'affirmation graduelle de l'hétérophonie est en partie redevable à l'étude des cultures archaïques — fait par ailleurs indissolublement lié à la place de plus en plus importante prise, dans la première moitié du siècle, par le grand développement du rythme. Cela s'est fait sentir surtout chez les compositeurs sensibles aux divers systèmes rythmiques, autres que celui de l'Occident et existant, précisément, dans les autres cultures musicales. Ainsi rencontre-t-on des cas où le système rythmique, totalement différent de la carrure traditionnelle, a conduit à des solutions hétérophones de superposition des voix (Messiaen, Enesco, etc.). Quoi qu'il en soit, le système rythmique où l'hétérophonie se manifeste avec le plus de force n'est nullement le système classique occidental, mais celui que les ethnomusicologues désignent du nom de « parlando-rubato ».

Accoler à l'hétérophonie un principe de genèse autonome — à côté et indépendamment de l'homophonie et de la polyphonie — est le fait de la phase ultime du

sérialisme. C'est dans ce vaste « creuset » de l'organisation multisérielle que l'on a essayé de refondre et de remodeler organiquement quelques-uns des aspects les plus significatifs — l'hétérophonie y compris — revêtus par l'évolution de la musique dans la première partie du XX^e siècle. Ainsi s'explique que, pour Boulez, le théoricien du « nouveau » phénomène vu dans la perspective sérielle, l'hétérophonie joue dans la formulation des structures, un rôle tout aussi important que la monodie, l'homophonie ou la polyphonie, et qu'elle représente à ses yeux une indispensable « étape intermédiaire entre homophonie et polyphonie »¹. Boulez, de son propre aveu, « élargit la notion d'hétérophonie, du plan monodique au plan polyphonique », pour la définir comme « une répartition structurelle (souligné par nous) de hauteurs identiques, différenciée par des coordonnées temporelles divergentes, manifestée dans des intensités et des timbres distincts »². Ainsi donc, pour la pensée multisérielle, l'hétérophonie devient une *structure* dont l'identité est totalement distincte des autres types de structures fondamentaux.

Cependant, la définition générale que Boulez donne de l'hétérophonie diffère quelque peu de la précédente :

« Je définirai, de manière générale l'hétérophonie comme la superposition à une structure première, de la même structure changée d'*aspect*; on ne saurait la confondre avec la polyphonie, qui rend une structure *responsable* d'une nouvelle structure. En l'hétérophonie, coïncident plusieurs aspects d'une formulation fondamentale (les exemples se trouvent surtout dans la musique d'Extrême-Orient, où il arrive qu'une mélodie instrumentale très ornée est hétérophone d'une ligne vocale-modèle, d'une beaucoup plus grande sobriété); elle s'ordonne en épaisseur, selon diverses couches, un peu comme si l'on superposait plusieurs plaques de verre, où se trouverait dessiné le même schéma varié. La dimension de base allant de l'horizontale à la verticale

(succession de figures à une dimension, répartition de structures complexes), ce mode de combinaison déduit une collectivité de structures à partir d'un modèle individuel »³.

Entre les deux définitions que Boulez donne de l'hétérophonie — l'une générale, l'autre limitée au cadre de la pensée sérielle — il existe une différence quant à la sphère d'application du concept respectif. Ainsi, pour pouvoir structurer et, par là, contrôler l'hétérophonie dans l'univers multisériel, Boulez — en ce qui concerne les hauteurs — ramène le rôle du phénomène général de l'hétérophonie à une « répartition structurelle de *hauteurs identiques* (souligné par nous) . . . ». Ce faisant, les ornements de l'hétérophonie, considérée en général, et telle que Boulez, lui-même, l'a rencontrée dans la musique extrême-orientale, — ornements qui, par définition, introduisent des *hauteurs nouvelles* par rapport à celles du modèle —, sont exclus lorsqu'il s'agit d'une hétérophonie sérielle, dans laquelle les hauteurs, triées ou non par un « filtre passe-bande », ne peuvent être que celles du modèle. Mais alors, du fait même de ce rétrécissement de son champ d'action, l'hétérophonie peut d'« ornementale », devenir « structurelle » notion qui, dans le cas de Boulez, a un sens strictement limité aux possibilités de l'univers multisériel.

Selon nous, il manque à la définition générale de l'hétérophonie si suggestivement formulée par Boulez, certaines réalités fondamentales, et tout d'abord, le mode selon lequel l'hétérophonie s'intègre dans le contexte dont elle fait partie. Pour mieux illustrer l'existence de ces réalités, partons d'un exemple concret: un « Bocet la mamă » (Lamentations à l'enterrement d'une mère), chant funèbre de la région de Suceava (Roumanie)⁴ (*Exemple I*).

On se rend compte immédiatement par cet exemple que l'hétérophonie apparaît sous sa forme ornementale, forme déterminée par le caractère improvisé de l'interprétation, et aux moments où les deux timbres (voix et flûte) ne sont plus à l'unisson (ou à l'octave). L'hétérophonie

est donc une sorte de trouble de la continuité unimélodique, trouble dû à l'improvisation, et qui est placé entre les étapes d'unisson (ou d'octave). Autrement dit, la plus courante manifestation de l'hétérophonie, telle qu'elle résulte de l'examen d'un archétype authentique, réside dans l'oscillation d'un ensemble de timbres entre

de vue, celui des possibilités de notre conscience auditive en matière de perception des événements sonores, lesquels, si l'on ne tient compte que des cas-limite, sont de trois sortes: 1) événements sonores raréfiés; 2) événements sonores détaillés; 3) événements sonores agglomérés. Par raréfaction, nous entendons le cas où les

Bocet de mamă (fragm)

Dra-gă a mea mă-mu-fi dra-gă n

Dra-gă mea mă-mu-fi dra-gă n

Dzi-o ai ai gră-it cu mi-ne n

Dzi-ra ai gră-it cu mi-ne,

Exemple 1

« Bocet la mamă » (Lamentations à l'enterrement d'une mère), chant funèbre de la région de Suceava, Roumanie.

deux états distincts à savoir: a) l'état de fusion des timbres dans une continuité monomélodique (unisson ou octave); b) l'état de ramification des timbres dans une continuité plurimélodique typique — l'hétérophonie proprement dite — caractérisée par la distribution simultanée, entre les différentes voix superposées, d'un même matériel musical, présenté en autant de variantes qu'il y a de voix et conditionnée par l'inspiration du moment des exécutants. Nous reviendrons plus loin sur les implications de cette définition.

Pour l'instant, considérons le phénomène de l'hétérophonie d'un autre point

événements sonores sont à tel point distants les uns des autres que nous ne pouvons plus les incorporer dans une seule et même continuité. Par événements détaillés, nous entendons ceux qui sont saisissables en eux-mêmes par rapport à ceux qui les précèdent ou les suivent. Enfin, par événements agglomérés, nous entendons ceux qui sont à tel point nombreux par unité minime de temps de notre perception, que nous ne pouvons plus les enregistrer d'une manière distincte, mais uniquement globale, comme intégrés dans un tout — entités sonores ayant perdu leur individualité pour se soumettre à

l'être nouveau, collectif, ainsi engendré. Il est évident qu'entre ces trois cas-limite, il existe une infinité de positions intermédiaires, un « espace » continu qui relie le raréfié au détaillé et celui-ci à l'aggloméré, espace par conséquent divisible en trois grandes zones, dont il est pratiquement impossible de situer d'une manière précise les « points de jonction ».

De ce point de vue, la tradition européenne savante a presque exclusivement fait usage des événements sonores situés dans la zone du détail. Tous les systèmes musicaux — modal, tonal, sériel — que nous fait connaître l'histoire de cette musique contrôlent le détail et n'ont d'autre raison d'être que de déclencher des événements sonores, dont la perception soit analytique. Quant aux événements de la zone d'agglomération ou de la zone de raréfaction, ils ne sont apparus que ces dernières années: les premiers, chez Xenakis, Stockhausen, Ligeti, « l'école » polonaise, etc., les seconds, chez Cage, « l'école » américaine, etc.

L'agglomération, notamment, nous paraît étroitement liée à l'hétérophonie. Certes, rien ne nous empêche d'imaginer une hétérophonie raréfiée ou une hétérophonie détaillée. Mais la zone où l'hétérophonie se déploie le plus naturellement, est celle de l'agglomération. (Rappelons-nous, à ce propos, Boulez comparant l'hétérophonie à l'image plastique qui résulterait de la superposition de plusieurs plaques de verre sur lesquelles on aurait chaque fois dessiné une autre variante d'un seul et même schéma). Mieux encore, l'homophonie et surtout la polyphonie, placées dans une zone d'agglomération, tendent à l'hétérophonie, du fait que, dans cette zone comme dans les cas les plus caractéristiques d'hétérophonie, la perception devient non-analytique. Par conséquent, à la limite, tout phénomène sonore ayant lieu dans la zone d'agglomération se transforme pour nous en hétérophonie, lors même qu'il est autrement « construit ». D'où l'on peut conclure, en inversant les

termes, que toute agglomération constitue plus ou moins une hétérophonie, c'est-à-dire une *texture*, si, par là, nous entendons une structure d'un type particulier, où l'individuel est « noyé » dans le collectif.

Tout d'abord, phénomène sonore quasiment négligé et *subordonné* en tout cas par la tradition savante occidentale à la *polyphonie*, l'hétérophonie s'est graduellement imposée dans l'œuvre de musiciens qui se sont penchés sur d'autres cultures musicales, pour devenir ensuite dans la pensée sérielle, une *structure* indépendante et égale en droits aux autres structures fondamentales, — structure contrôlée dans le moindre détail, puisque le sérialisme est la plus vaste technique du détail. Enfin, l'hétérophonie a fini par s'étendre à toute la zone d'agglomération, par incorporer les autres phénomènes fondamentaux avec la notion de *texture*.

Arrivée à ce stade de *texture*, l'hétérophonie se rapproche le plus de certains archétypes des cultures musicales traditionnelles. Mentionnons, à titre d'exemple, l'extraordinaire chant rituel intitulé « Formosans Takasago », et enregistré par Constantin Brăiloiu⁵. Là, nous sortons du cadre de la règle de la « répartition de hauteurs identiques », qui, comme nous l'avons montré, restreignait, dans le sérialisme, le concept général d'hétérophonie. Dans le cadre de la *texture*, le détail n'était plus perceptible, on peut utiliser non seulement des hauteurs distinctes, mais aussi des surfaces de hauteurs à contour diffus, ou bien des objets sonores complexes non-analysables, d'où la possibilité d'introduire l'improvisation dans l'exécution, et par là, de retrouver une caractéristique essentielle de l'hétérophonie archétype.

Ce « destin » de l'hétérophonie pourrait avoir des implications beaucoup plus profondes que sa simple affirmation, si brillante soit-elle, dans l'arène actuelle des phénomènes sonores. En définitive, au cours de l'histoire, l'homophonie a graduellement abouti à la constitution d'une multi-

tude de formes connues sous le nom de formes homophones (lied, rondo, sonate, etc.), tandis que la polyphonie conduisait à la constitution de formes polyphones (motet, ricercare, fugue, etc.). Aussi, trouvons-nous parfaitement naturel que l'hété-

notion d'hétérophonie entendue dans son acception la plus générale, celle de l'oscillation entre l'état monomélodique et l'état plurimélodique ou, si l'on préfère, de l'alternance entre l'unisson et la plurimélogie. Mentionnons en passant que le déclenche-

The musical score consists of three systems of staves for woodwind instruments. The first system includes parts for Ob. 1, Ob. 2, and Cl. 1. Above the staves, the tempo markings 'Senza tempo', 'Tempo I', and 'Senza tempo' are indicated. The music features various rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and dynamic markings such as 'p' (piano) and 'mp' (mezzo-piano). The second system continues the woodwind parts, with Ob. 1 and Cl. 1. The third system includes parts for Ob. 1, Cl. 1, and Cl. 2, with the tempo marking 'Senza tempo. Tempo I' at the beginning.

Exemple II

Fragment de la III^e Cantate pour voix et 5 instruments, écrite en 1964, dans laquelle je me suis servi explicitement de l'oscillation entre l'unisson et l'hétérophonie proprement dite, d'après le modèle de l'exemple n° 1.

rophonie engendre, elle aussi avec le temps, de nouvelles formes appartenant en propre à ce phénomène sonore, autrement dit des formes hétérophones.

Parmi les multiples possibilités que l'on peut entrevoir dans ce sens, nous nous arrêterons sur celle que nous suggère la

ment d'une telle forme « sinusoïdale » présente de curieuses similitudes avec la vibration de l'air dans les tubes — alternance nœud-ventre — ainsi qu'avec la vibration des cordes, etc., et par conséquent, reproduit sur un tout autre plan, un phénomène acoustique primordial. (Exemple II).

Bien entendu, au lieu d'unisson, nous pouvons imaginer un accord, une pause, etc. Dans une pièce récente — *Lux aeterna* pour chœur à cappella, écrite en 1966 — Ligeti construit toute sa partition des oscillations entre des accords (ou unissons) et des textures.

A mon avis, de pareilles formes « sinusoïdales » sont conditionnées par le rapport général, qui m'a frappé lorsque je travaillais aux *Aphorismes*⁶ pour chœur à capella, sur des textes d'Héraclite d'Ephèse — à savoir le rapport entre l'Un et le Multiple, qui, comme on le sait, constitue l'un des thèmes majeurs, non seulement d'Héraclite, mais aussi de toute la pensée grecque antique (*Exemple III*).

Nous pourrions, de toute évidence, donner beaucoup d'autres exemples. En ce sens, rappelons en passant la diversité des recherches entreprises dans le domaine des textures — en vertu de conceptions qui n'excluent ni la suggestion graphique, ni le calcul mathématique — par des compositeurs roumains tels que Vieru, Stroe, Grigoriu, Olah, Berger, Țăranu, Rațiu, Marbé, Hrisanide, ou, parmi leurs cadets, Nemescu, Glodeanu, Mitrea, Cezar, Meșianu, Miereanu.

Au cours du présent exposé, nous avons évité d'aborder la technique de composition de l'hétérophonie, préférant nous en tenir au niveau le plus général du phénomène sonore. En effet, quelle que soit la « technique » adoptée, les phénomènes sonores susceptibles d'être déclenchés par des méthodes allant du graphisme à la cybernétique musicale ne peuvent être, en

définitive, que la monodie, l'homophonie, l'hétérophonie et la polyphonie, exprimées ou non en combinaisons simples ou multiples, situées ou non dans la même zone de perception.

La généralisation de l'hétérophonie dans la musique de ces dernières années semble être responsable, en partie du moins, de certaines tendances plus récentes, telles que la forme « ouverte », une logique du discours qui n'est plus un enchaînement unidirectionnel, d'un terme à l'autre, mais un enchaînement multidirectionnel, l'apparition de l'improvisation, et l'aspiration à une culture musicale orale, un sentiment nouveau du temps où le *présent* prend une place sans cesse prépondérante par rapport à l'écoulement inéluctable du *passé* vers l'*avenir*, etc.

Et puisque l'hétérophonie est véritablement un phénomène primaire irréductible et qui pourrait même se trouver à l'origine de la polyphonie, rien ne nous empêche de penser que sa « redécouverte » dans le monde moderne, ses correspondances avec les cultures traditionnelles du monde entier, pourraient avoir le sens d'un « retour *ab origine* », absolument indispensable, paraît-il, — comme l'affirmait Mircea Eliade, après avoir déchiffré les mythes de l'humanité, aussi « redécouverts » par la pensée actuelle —, « pour la reformulation fondamentale de notre univers artistique et pour le recommencement d'une nouvelle existence, avec les forces vitales intactes »⁷ — évidemment dans le sens du développement continu de notre art.

Notes

¹ PIERRE BOULEZ, *Penser la musique aujourd'hui*, Genève, 1964, p. 140.

² *Ibidem*, p. 140.

³ *Ibidem*, p. 135 – 136.

⁴ TIBERIU ALEXANDRU, *Instrumentele muzicale ale poporului român* (Les Instruments de musique du peuple roumain), Bucarest, 1956, p. 184.

⁵ Collection universelle de musique populaire, Ville de Genève, Disque C. 21/1.

⁶ *Aphorismes* d'Héraclite pour chœur à 20 solistes a été composée en 1969 à la demande de la Biennale de Zagreb et créée à la même Biennale, également en 1969.

⁷ MIRCEA ELIADE, *Aspects du mythe*, Paris, 1963, p. 110.

RENCONTRES DES TRADITIONS MUSICALES—SOURCES DE L'AVENIR

Alfred Hoffman

Dans le cadre de la Biennale de Musique Contemporaine de Zagreb — marquant en 1971 sa VI^e session — un congrès international de musicologie s'est déroulé sur le thème « Rencontres des traditions musicales — sources de l'avenir ». Des aspects de grande actualité y ont été débattus, envisageant l'interpénétration des cultures musicales anciennes et actuelles, orientales et occidentales. Organisé par la Biennale Musicale de Zagreb — sous les auspices de l'Institut International d'Etudes Musicales Comparées (Berlin/Venise) —, le Congrès proposait à ses participants une somme de questions auxquelles les débats allaient se référer. MM. Massimo Mila (Turin) et Lionel Salter (Londres) en ont été les rapporteurs principaux, alors que le groupe des co-rapporteurs comprenait: MM. Earle Brown (New York), Alain Daniélou (Venise), Alfred Hoffman (Bucarest), Ton de Leeuw (Amsterdam), Ivo Malec (Zagreb) et Fred K. Prieberg (Kehl). Nous reproduisons ci-après l'exposé d'Alfred Hoffman, chargé de recherches principal à l'Institut d'Histoire de l'Art de Bucarest; ce texte est précédé par la citation des thèmes du Congrès, dont la connaissance est nécessaire pour une meilleure intelligence de la contribution du musicologue roumain:

— L'expression musicale des autres civilisations peut-elle être compréhensible à la civilisation occidentale de nos jours? Absolument? Partiellement? Aucunement? Pourquoi? Une conception particulière de la musique peut-elle avoir une ou plusieurs significations? A-t-elle une valeur de portée universelle? S'agit-il de valeurs essentielles ou relatives? Comment se présentent, en général, les possibilités de communication entre les traditions musicales qui se sont développées en toute indépendance et séparément?

— Que signifie créer une œuvre ou un objet musical dans l'esprit d'une tradition culturelle donnée? Que peut-on transposer de la musique des cultures primitives et traditionnelles et des civilisations autres que l'européenne, dans la musique occidentale?

— Lorsque l'on incorpore des éléments d'une culture étrangère à une œuvre d'art, quelle est alors la signification de cette œuvre du point de vue spirituel pour l'homme du pays d'où proviennent ces éléments, et quelle est sa signification pour la société dont fait partie le créateur de l'œuvre qui les utilise?

— Quel effet peut-on escompter du contact de plus en plus étroit entre les différentes traditions musicales? Culturel? Artistique? Social? Politique? Est-il possible et justifié d'évaluer ces effets? Quels sont les critères d'évaluation?

— Le contact de plus en plus étroit des traditions musicales des différentes cultures mènera-t-il à une synthèse qui identifiera les particularités de certaines traditions et aboutira-t-il à une sorte de musique universelle? Une telle synthèse serait-elle possible, surtout si des contacts d'entités culturelles n'étaient pas formés parallèlement? Avons-nous des raisons de vouloir conserver les entités musicales existantes? Cette conservation est-elle possible? Durable? Temporaire? Comment expliquer ce procédé dans l'un et l'autre cas?

★

Les thèmes de ce congrès — et plus particulièrement la manière dont le rapport de Monsieur Massimo Mila¹ les reflète —

sont du plus haut intérêt. On ne saurait, en effet, ne pas reconnaître que dans les conditions de vie de notre monde contemporain, par suite desquelles la circulation des valeurs artistiques et spirituelles de l'humanité connaît une effervescence accrue, nous sommes mis très souvent face à face avec des problèmes comme ceux auxquels nous sommes maintenant appelés à répondre; tous fondamentaux, ils concernent les possibilités d'interpénétration des différentes cultures et traditions musicales. Nos contacts avec les cultures extraeuropéennes sont de plus en plus fréquents, les occasions d'en connaître les différents aspects s'offrant à tout instant — on dirait même que leur recherche est favorisée par l'explicable fascination qu'elles exercent sur un public insuffisamment acclimaté à leur nature. Et même un européen convaincu, tel que Monsieur Mila, ne peut s'y soustraire, bien qu'il affirmât être « un incroyant ». Son rapport a tout d'abord la qualité d'une totale et impressionnante sincérité, celle de s'assumer les risques que notamment son Introduction comporte. Monsieur Mila semble vouloir défendre ici les droits et les vertus du patrimoine de culture européenne et témoigner de sa propre volupté de continuer à rechercher jusque dans son tréfonds, et tel qu'il l'a fait tout le long de son existence, un trésor certes inépuisable pour les ressources limitées de n'importe quel mortel. Mais, il nous semble que ce congrès est justement destiné à faire parler des voix fort différentes, qu'elles appartiennent à des savants, qui, passionnément, se consacrent à l'étude des cultures « éloignées » — comme les appelle Monsieur Mila — ou, dans une mesure égale, à des musicologues et des critiques pour lesquels ces cultures n'auront pas constitué un objet permanent de recherche et qui s'en approchent inévitablement en partant de leur formation plus ou moins non spécialisée. C'est aussi pourquoi nombre des réponses de Monsieur Mila à des questions-clef sont exactement ce qu'il faut, faisant la preuve non seule-

ment d'érudition mais aussi — ce qui nous semble presque plus important — de son bon sens, de son raisonnement équilibré. Par bonheur cependant, les thèmes proposés sont si riches en nuances qu'il est impossible que les différentes réponses se superposent avec exactitude. Aussi, dans cette confrontation et cette diversité des opinions, notre rencontre puise son intérêt si attrayant.

Une à une, les questions proposées par les organisateurs du congrès ont reçu les réponses de Monsieur Mila. Monsieur Salter ², par contre, y a extrait quelques suggestions sur la base desquelles il a élaboré un rapport unitaire. Les deux solutions sont — ce me semble — valables, et je pense qu'il est possible de garder une certaine discipline des débats en nous référant à l'un ou l'autre des thèmes sans toujours envisager avec rigueur l'ensemble des problèmes, mais en les abordant dans une certaine liberté d'esprit, chacun à son propre point de vue.

Je me permettrais de dire que les musiciens roumains bénéficient d'une chance proportionnellement plus grande dans l'abord des problèmes qui constituent l'objet de notre congrès, en premier lieu parce que la Roumanie est un pays de vieille et abondante tradition folklorique, déjà solidement étudiée par de nombreux scientifiques de la musique, s'appuyant sur des précurseurs de grande notoriété, comme le furent Constantin Brăiloiu ou George Breazu. Les couches archaïques de ce folklore ont constitué elles aussi une source intarissable de préoccupations; or, on sait bien que des correspondances très intimes et puissantes existent entre les traditions des différents peuples au niveau des cultures musicales archaïques. Surtout en ce qui concerne le bassin méditerranéen et les Balkans, celui qui en comprend la culture musicale ancienne, s'approchera des cultures archaïques extra-européennes avec une aptitude de comprendre accrue. Cependant, *l'expression musicale des autres civilisations peut-elle être compréhensible à la*

civilisation occidentale de nos jours? — Nous ne sommes pas enclins à y répondre par un *Absolument* identique à celui de Monsieur Mila qui, le faisant, envisage les quelques rares exemples, dont celui mentionné, du savant bien connu Alain Daniélou. Nous dirions plutôt que notre compréhension ne saurait être que *partielle*, étant donné que cette expression musicale tient de réalités extrêmement différentes de celles de la civilisation européenne. Nous ne comprenons par conséquent la musique respective que plus ou moins détachée de son contexte fonctionnel. Ces prêtres éthiopiens — souvenons-nous-en — rencontrés il y a deux ans à Zagreb sur une scène de concert et qui répondaient en quelque sorte gênés aux applaudissements! Ils nous donnent *quelque peu l'image*, une certaine image seulement de ce que représente en fait le chant, leur chant, dans le milieu d'où il est sorti et auquel il s'adresse. De règle, notre intelligence de la musique d'autres civilisations est surtout d'ordre *artistique*, c'est une pénétration *musicale* par excellence, le caractère magique et rituel demeurant peu accessibles à notre esprit. Ce que l'on perçoit par conséquent est ce que nous, nous nous imaginons être l'élément de facture internationale mis en évidence par la manifestation musicale respective. Dès lors, *une conception particulière de la musique peut-elle donc avoir une ou plusieurs significations?* Rapportons-nous-en à la réponse que donne Monsieur Mila, laquelle me semble parfaite, car elle délimite ce qu'il appelle « une signification spécifique, enracinée dans l'histoire de l'art du peuple respectif », des autres qui résultent du contact entre des individus appartenant à des civilisations et à des sensibilités différentes. Bien plus, il se peut que pour tel phénomène musical, par exemple tel enchaînement d'intervalles, correspondent des significations différentes au sein de cultures différentes. Il y entre de toute une symbolique très particulière liée au son et au geste dans beaucoup des anciennes civilisations. Il ne faut pourtant pas décou-

rager, même si nous ne pouvons consacrer toute notre vie à la connaissance multilatérale des civilisations qui ont engendré les musiques telles qu'elles s'offrent à nous. Encore qu'en abdiquant partiellement de la compréhension totale et rationnelle d'un certain phénomène artistique, nous pourrions malgré tout en être *pénétrés*, nous laissant tout doucement en proie aux réactions qu'il ne manquera pas d'éveiller en notre sensibilité. Inévitablement, nous écouterons semblable musique à travers le prisme de nos propres acoutumances et critères. Et même s'il y entrera une dose d'approche épidermique — selon le terme de Monsieur Mila —, celui-ci sera très positif, allant même jusqu'à engendrer des idées et des associations, qui tout en n'étant que partiellement ou aucunement conformes à l'acception originaire de la musique en cause, seront toutefois, artistiquement parlant, valables.

Les possibilités de communication entre les traditions musicales indépendantes sont d'autant plus grandes que les représentants de quelques-unes de ces traditions prennent l'intérêt et se donnent la peine d'étudier les autres en profondeur. Mais la seule et stricte connaissance musicale de ces traditions ne saurait suffire: il faut atteindre à toute une manière de penser et de comprendre l'existence. Yehudi Menuhin, par exemple, en s'initiant aux philosophies d'Extrême-Orient, est arrivé à pénétrer en quelque mesure l'esprit des improvisations orientales aux côtés d'un maître de la musique indienne, tel que Ravi Shankar. Mais, s'il s'est approché du cœur même de l'improvisation, c'est parce qu'il avait tenté la compréhension d'ordre supérieur de la culture et de la civilisation indiennes. Il est particulièrement intéressant de signaler que sur le disque où Menuhin présente des exemples de semblables improvisations, il a incluí aussi la *III^e Sonate dans le caractère populaire roumain pour piano et violon* de Georges Enesco, autrement dit l'œuvre d'un musicien qui se trouve par son climat sonore et sa création

au confluent entre Orient et Occident. C'est de cet ouvrage que le compositeur a dit — je cite : « Avant d'écrire ma Sonate dans le caractère populaire roumain (tous les thèmes sont de moi), j'ai attendu qu'en moi se fasse la fusion du mode folklorique roumain, essentiellement rhapsodique, avec ma nature de symphoniste-né. Il a fallu une longue période d'assimilation organique, avant d'en arriver à concilier, aussi harmonieusement qu'il était en mon pouvoir, ces deux genres en apparence incompatibles »³. Enesco a, en effet, réalisé une fusion de l'esprit sonate (essentiellement occidental) avec ce caractère de fluidité dérivé du folklore roumain, ce qui donne le sentiment d'une improvisation et qui n'est pas étrangère à l'expression musicale orientale.

Que peut-on transposer de la musique des cultures primitives et traditionnelles et des civilisations autres qu'européennes, dans la musique occidentale ? L'expérience résultée du développement de la musique professionnelle, y compris la moderne, montre que dans ce domaine les emprunts sont possibles et même fréquents, mais que d'habitude ils amènent un changement de vues à l'égard de la source utilisée. Car, le compositeur ne s'adresse à de telles sources que pour en tirer un surplus de fertilité créatrice et non pour en respecter l'authenticité : il les pliera donc à ses nécessités et à ses fins. Aussi, plus d'une fois des sources de cette nature ont jeté la lumière sur de nouvelles facettes de la personnalité de certains compositeurs, en déterminant chez ceux-là l'élargissement de leur conception artistique et en y développant leur technique de composition.

D'autre part — et c'est là un aspect tout aussi important —, les œuvres de ces compositeurs ont été à même d'éclairer sous un jour nouveau et révélateur la source traditionnelle ou extra-européenne qui les avait influencées.

Il y a deux ans, lors du congrès précédent sur des thèmes similaires, le compositeur et musicologue roumain Ștefan Nicu-

lescu nous parla de l'hétérophonie⁴. Désirant qu'une continuité existât entre nos points de vue, je me permets de vous faire part aussi de son opinion au sujet des *emprunts* auxquels nous venons de nous référer. Il voit une première étape de l'influence des cultures primitives, traditionnelles et extra-européennes, dans l'œuvre de musiciens tels que Moussorgsky, Debussy, Stravinsky, Bartók, Enesco, Messiaen ; elle se serait exercée surtout dans le domaine de la grammaire musicale, c'est-à-dire sur les rythmes, les modes, les combinaisons de timbres et même sur les formes. Une deuxième étape, ultérieure, serait l'intégration de certains phénomènes musicaux — négligés jusqu'à ce moment-là dans la culture européenne — comme par exemple l'hétérophonie. Celle-ci aura ouvert l'horizon à l'improvisation, comme par le passé la polyphonie avait conduit à l'harmonie et à la musique mesurée. Une troisième étape enfin, celle où, engagé sur la voie de l'improvisation, on pénètre dans un cycle de musique informelle, non déterminée, dont les bases théoriques prévoient la transgression de tout ce que l'on sait au sujet de l'improvisation par le truchement de la musique d'Extrême-Orient. C'est-à-dire que l'on finira par renoncer à la base traditionnelle de l'improvisation, à certaines formules rythmico-mélodiques, à un schéma global défini, à une symbolique spéciale, etc. Dans cette troisième étape, l'improvisation entrera dans la phase de la *free-music* où plus aucune suggestion préétablie — fût-elle d'ordre graphique, littéraire ou poétique — ne sera à considérer.

Le contact avec les cultures extra-européennes rend en général le compositeur plus sensible aux vieilles couches de la culture de sa propre nation. Nous touchons par là, sur un plan général, au problème si controversé des suggestions que peut offrir le folklore au créateur de nos jours. D'aucuns se mettent en colère lorsqu'ils entendent parler de folklore, en se rappelant tous ces menus airs populaires

à la mode, serrés en des harmonies conventionnelles, ou — dans le meilleur des cas — ces banales mélodies lyrico-pastorales légèrement arrangées et qui ne savent apporter rien d'autre qu'un certain inédit rythmique ou modal. Mais, le compositeur contemporain peut aborder le folklore sous les aspects composants de la musique — rythme, mode, timbre, etc. — réduits à l'essentiel, et il ne pourra qu'être sensible à la manière dont il les retrouvera au sein de ces couches ancestrales de la création populaire, par ailleurs elles-mêmes si pures. De plus, il ne portera pas seulement vers le moyen musical respectif, mais aussi envisagera-t-il la conception dont il est né. A ce point de vue, il faut admettre que le folklore engendre en nous une vision spéciale du temps, qu'il nous dévoile souvent de surprenantes zones inédites de l'univers intérieur humain, qu'il nous offre même de nouveaux modes de penser certaines formes. Considéré de la sorte, dans son *esprit* et non à la lettre, le folklore est apte de féconder l'œuvre de composition actuelle, jusque dans ses manifestations les plus évoluées.

Le contact de plus en plus étroit des traditions musicales des différentes cultures mènera-t-il à une synthèse? Aboutira-t-on à une sorte de musique universelle? Je ne voudrais plus répéter tout le cycle des dernières et si

décisives questions de notre programme. Dans ce sens, les réponses de Monsieur Mila nous paraissent convaincantes. La forte interpénétration qui existe aujourd'hui entre les différentes cultures est évidente, aussi bien que l'immense possibilité d'une connaissance réciproque sur le plan universel. Mais, il serait aussi nocif que possible de renoncer à la magnifique vérité des œuvres d'art, ainsi qu'à l'indépendance de l'artiste de n'importe quel coin du monde de dire son mot à lui et, comme tel, à ne pas pouvoir être confondu. Les entités musicales existantes évolueront-elles peut-être, mais il faut espérer et souhaiter — et il faut même agir en ce sens — que l'œuvre musicale conserve son identité, sa personnalité, son caractère spécifique. Je vais conclure par dire mon opinion très franche à propos du « gris » dont parle Monsieur Lionel Salter. Dans les concerts et les festivals de musique contemporaine, c'est seulement la *médiocrité* qui est grise et qui se ressemble. Les vraies valeurs créent toujours une impression de vitalité et de fraîcheur. Il ne faut pas crier au voleur, mais on doit lutter contre les œuvres contrefaites et imposer seulement les choses puissantes et authentiques, afin de ne pas finir par être submergés par une froide et vilaine monotonie, vide de toute âme.

¹ Le Prof. MASSIMO MILA de l'« Università degli Studi di Torino » a présenté un rapport intitulé « Les confessions d'un incroyant » dans l'introduction duquel — avant de répondre tout en nuances aux questions fondamentales du Congrès — il déclarait qu'en ce qui le concerne il ne croyait pas pouvoir trouver, ailleurs que dans la culture musicale européenne, l'équivalent de l'intérêt qu'offre la création de Palestrina ou Verdi, Bach ou Mozart, Beethoven ou Wagner, Goethe, Shakespeare, Cervantes, Dante, Montaigne, Tolstol, Platon, Aristote, Kant, Hegel, Karl Marx...

² LIONEL SALTER, compositeur, pianiste et musicologue, membre dirigeant de la Direction

Musicale de la B.B.C., a présenté un rapport intitulé « Nuances du gris » dans lequel il dénonçait le danger du nivellement et de l'uniformité stylistique par une adoption non créatrice des influences des différentes cultures.

³ Fragment d'une lettre adressée par Georges Enesco au critique musical français MARC PINCHERLE, dont, en toute amabilité, ce dernier fit part à l'Institut d'Histoire de l'Art de Bucarest.

⁴ Le texte sur *L'Hétérophonie*, par ȘT. NICULESCU, publié dans ce même numéro de notre revue est rédigé à partir de l'exposé de l'auteur, présenté au Congrès de 1969 de Zagreb.

NOTIONS CONTROVERSÉES DANS LA MUSICOGRAPHIE ROUMAINE ACTUELLE

Anca Jalobeanu

Dans son ouvrage *La liberté de création et la responsabilité sociale du compositeur*¹, Zeno Vancea disait: « La musique étant un langage qui a évolué des formes les plus simples vers d'autres, de plus en plus complexes /.../, le compositeur est lié au niveau de développement auquel est arrivé l'art de la musique /.../, étant obligé de tenir compte des canons esthétiques de son époque ». Affirmer ce fait aujourd'hui pourrait paraître banal. C'est pourtant nécessaire, puisqu'on rencontre, dans d'autres ouvrages, des opinions différentes. Voici un exemple des plus typiques: « Il y a des compositeurs qui ne trouvent plus utile d'écrire leur musique selon les traditions 'anciennes', cherchant à remplacer la sémiologie usuelle par une autre, créée ad-hoc /.../. Le tout se réduit ensuite à la capacité d'improvisation — aléatoire — des interprètes /.../, phénomène qui, du fait de sa nature, élimine la possibilité des jugements de valeur, parce que l'acte créateur n'existe plus ». C'est un fragment de la communication *Critères d'analyse musicale à la lumière de l'esthétique marxiste-léniniste*, présentée par Dumitru Bughici au Séminaire de musicologie marxiste-léniniste de Sophie².

Si les deux textes cités ci-dessus ne sont pas tout à fait caractéristiques de l'attitude esthétique de leurs auteurs, ils constituent bien un symptôme de la situation actuelle de l'art. Chez nous aussi, la tension des controverses sur les problèmes de toutes les époques a atteint un maximum. C'est une dialectique de l'invention et de la manière, de l'originalité et de l'ordre (qui, à la limite, deviennent l'incommunicable, l'inintelligible d'une part, et d'autre part la banalité insignifiante).

Mais, ce qui complique parfois les choses, ce sont les acceptions personnelles, données par quelques auteurs aux termes de grande généralité. Les discussions aboutissent ainsi à reconsidérer les concepts, ou, s'il n'est pas question, on se trouve paradoxalement d'accord tout en polémiquant.

Examinons d'abord le mot « avant-garde ». Pascal Bentoïu³ lui donne une acception non pas impropre, mais trop extrémiste: l'avant-garde musicale, en essence, serait issue de la généralisation de la pensée sérielle; cette orientation a conduit la musique au culte des formules constructives abstraites, mais elle n'est pas moins responsable de la direction contraire: abandon de tout principe organisateur et exaltation de l'intuition. Il est vrai que ces deux extrêmes existent, toutefois il ne faut pas les absolutiser: ce ne sont que des tendances.

Si l'art est défini comme *acte intentionnel* par lequel, selon une expression de Pascal Bentoïu, une réalité psychique est communiquée à une autre réalité psychique⁴, il est exagéré, croyons-nous, de dire qu'il arrive aussi que derrière une construction des plus élaborées on ne trouve *personne*⁵, c'est-à-dire qu'on ne trouve aucun message d'une conscience vers une autre conscience. Cette remarque ne pourrait s'appliquer qu'aux œuvres engendrées par des computers avec comportement « heuristique », les seules œuvres dans lesquelles l'homme n'intervient pas comme initiateur. Mais ces créations dépassent la définition de l'art. Elles appartiennent, selon Victor Ernest Mašek⁶, au

domaine du « para-artistique », délimitation typologique et non pas axiologique, dit-il, puisque ces œuvres ont bien une raison sociale d'être, en tant qu'objets artistiques et non comme médiateurs: cette raison serait de créer, pour l'homme toujours pressé d'aujourd'hui et pour l'homme à venir, une nouvelle ambiance où son besoin de beauté et d'originalité formelle puisse trouver satisfaction, même dans la quantité industrielle qu'exige une société qui aspire de donner à tous ses membres les meilleures possibilités d'épanouissement moral et spirituel.

Dans le domaine de l'art humain, *toute forme implique un message humain*: déterminer un message c'est délimiter un contenu dans une forme, avec un matériel spécifique à chaque art. Si l'on peut établir des homologies entre les diverses activités de l'esprit, entre les arts (entre les messages esthétiques qui leur sont spécifiques), c'est très difficile d'établir des analogies et il est impossible de traduire un message esthétique dans un autre langage: c'est une chose réglée depuis longtemps. Mais il nous paraît opportun de soulever de nouveau cette question pour éclaircir quelques attitudes à l'égard de l'avant-garde musicale.

Précisons d'abord que le rationalisme étroit qui conduit au formalisme, autant que l'intuitionnisme empirique qui tend à la dissolution de l'art, sont une affaire de position philosophique plutôt que de création artistique proprement dite. Pour nous, ces deux attitudes sont aussi répréhensibles que toute autre idéologie qui entraîne la perte de la responsabilité sociale chez l'artiste. Il n'y a pas de création artistique sans philosophie impliquée. A ceux qui prennent cette prémisse au sens strict il pourrait paraître ambigu et curieux d'affirmer que la musique ne peut exprimer aucune idée philosophique avec la précision du langage conceptuel⁷. En partant de l'idée que ni une musique trop élaborée (surtout si son auteur a fait recours à l'aide du calculateur), ni une musique qui accorde une

importance primordiale à l'intuition (celle-ci étant suspectée d'entraîner le désordre spirituel et moral) ne contiennent aucun message, il n'y a qu'un pas à franchir jusqu'à une conception simpliste de ce que devrait être le message humain d'un art engagé. On rencontre des auteurs qui croient que les possibilités d'expression de la musique, le taux d'accessibilité qui lui est absolument nécessaire afin qu'elle soit une activité de communication humaine, résident dans quelques formes seulement: la rhapsodie, l'ouverture à programme, le poème symphonique (à programme par définition) ou le chant patriotique et révolutionnaire⁸.

Nous n'allons pas discuter ici la valeur artistique d'un genre ou d'un autre: le jugement de valeur ne peut être fait que dans la présence de l'œuvre, il ne peut pas être porté sur la méthode de création ou sur le genre (forme). Loin de nier les vertus éducatives des genres mentionnés, il nous semble essentiel de préciser que ces vertus ne sont pas du tout musicales. Il pourrait même arriver que, dans l'absence du programme déclaré ou du texte, la substance musicale reste banale, insignifiante, une « musique » qui va à l'encontre des buts cherchés. De plus, les adeptes d'une telle attitude risquent même d'être accusés qu'ils admettent l'opposition métaphysique du contenu et de la forme, en supposant qu'il y a des formes musicales « vides » qui attendent d'être remplies avec un contenu explicite.

C'est toujours sur cette position que risquent de se placer ceux qui se méfient trop des tendances qu'ont pris les inventions actuelles en musique, en considérant que, étant une « manifestation de la crise politique, économique, morale et culturelle du monde capitaliste, la musique d'avant-garde demeure un phénomène étranger à la culture socialiste, incapable d'être l'expression des aspirations spirituelles de la société nouvelle⁹ ». Il est évident qu'on donne ici un sens exclusivement péjoratif à l'avant-garde, qui ne devrait point être assimilée rien qu'à des tendances excès-

sives, comme le maniérisme d'une prétendue avant-garde, tout aussi susceptible de gratuité que n'importe quel maniérisme qui tient de la tradition, ou la négation totale des formes du passé, dont résulte, comme dirait Herbert Read ¹⁰, l'affaiblissement de la conscience de la forme, phénomène qui pourrait entraîner le déclin de la civilisation humaine. Dans son exposé, présenté à la Séance plénière du Comité Central du Parti Communiste Roumain du 3 au 5 novembre 1971 ¹¹, Dumitru Popescu dénonce le paradoxe qui découlerait de l'emploi impropre du terme et met en évidence le rôle militant et révolutionnaire qui revient à l'avant-garde, celle-ci étant seule capable de suivre le progrès et l'évolution de la connaissance humaine.

Il s'ensuit que l'œuvre d'avant-garde, étant un signe de la conscience artistique la plus avancée, même visionnaire, ne peut fatalement être comprise par la sensibilité artistique moyenne (et même par les artistes qui ont une trop grande inertie), dès le moment de son apparition. C'est à l'acte critique et à la démarche théorique qu'il incombe de faciliter l'accès au sens nouveau, à l'originalité impliquée dans l'invention authentique. L'essentiel est de comprendre cette dialectique et d'admettre aussi que, même si une œuvre d'avant-garde n'est pas (encore) comprise, d'autant qu'elle est perçue comme *œuvre*, donc comme une totalité organique qui peut être attribuée à l'intention d'une personne, on se trouve dans le domaine de l'art. Et le propre de l'art, selon Henri Pousseur ¹², réside dans la *conscience responsable* qui est le lieu d'une unité dialectique vivante des contraires entre lesquels elle se meut, et qui est représentée, à notre niveau de perception, par des phénomènes d'organisation effective.

Sous ce rapport, la communication du compositeur Dumitru Bughici ¹³ nous semble très significative. En laissant de côté le processus qu'il fait à l'avant-garde (processus de tendance, insoutenable faute

d'arguments solides), il s'agit de chercher à qui revient la responsabilité de la valeur artistique de l'œuvre. Nous allons en retenir, autant que de la réplique polémique du compositeur Nicolae Brânduş ¹⁴, cette idée fondamentale qui leur est commune: l'œuvre d'art doit être le résultat d'une conscience responsable et douée de volonté organisatrice. Mais contrairement à ce que croit Dumitru Bughici, c'est justement l'équivoque sémantique qui mène souvent à des conceptions contradictoires. Puisque voilà ce qu'il écrit dans un autre article, en cherchant à mieux préciser sa position ¹⁵: « Le fait est devenu notoire que certains compositeurs d'Occident / . . . / sont arrivés à la conclusion qu'il faut partager leurs droits d'auteur avec les interprètes respectifs. Est-ce que par cette attitude on ne reconnaît pas ouvertement que le rôle du compositeur est énormément réduit? / . . . / De quelle manière un tel compositeur reflète-t-il dans son œuvre musicale une réalité vivante, intelligible, si, sans la contribution improvisatrice des interprètes, son œuvre n'existe que sous l'aspect de quelques intentions sonores? On sait que les improvisations diffèrent d'une interprétation à l'autre, et alors, où est l'œuvre finie du compositeur? Où est synthétisée d'une manière artistique la personnalité du compositeur? Je ne peux pas m'imaginer de quelle façon une œuvre musicale qui nous appartient symboliquement, dans une petite proportion, pourrait / . . . / être une forme de la conscience sociale ».

Tout d'abord, notre impression est que Dumitru Bughici se méprend sur le sens de la notion de *conscience sociale*, qu'il confond avec la *conscience individuelle* et particulièrement avec la conscience individuelle devenue conscience *du social*. Car la conscience individuelle est un acte ou un état dans lequel le sujet se connaît en tant que tel et se distingue de l'objet qu'il connaît. La conscience individuelle, bien que déterminée par les conditions sociales, est l'aventure de l'existence d'un seul

homme. La conscience sociale est une catégorie, une abstraction; elle désigne le côté subjectif du processus social, la vie spirituelle de la société, considérée comme reflet de sa vie matérielle. La conscience sociale appartient à l'essence, tandis que la conscience individuelle tient du phénomène. Donc, entre l'unicité et l'individualité d'une œuvre, et l'art en général, qui est aussi un concept absolu, on doit faire la même distinction qu'entre la conscience individuelle et la conscience sociale. C'est donc l'*art*, et non pas l'*œuvre*, qui est une forme de la conscience sociale.

Nous devons souligner ici quelque chose de très important: Dumitru Bughici ne commet pas du tout une erreur grossière, comme on pourrait le croire. Tout simplement il use de ces termes sans trop se soucier des implications. Nous avons essayé de délimiter leurs différences spécifiques afin de démontrer la nécessité de faire attention au sens propre des notions, ou d'annoncer si on leur donne une autre acception, justement pour sauvegarder ses idées. En tout cas, l'arbitraire n'est pas permis. En réalité, Dumitru Bughici voudrait dire que la valeur artistique d'une œuvre consiste dans ce qu'elle réussit à incorporer d'universel humain en sa substance particulière et donc limitée. Ce qui nous fait penser au concept de Georg Lukács¹⁸, ce « *Selbstbewusstsein der Menschengattung* », qui serait le signe distinctif de l'art véritable. Mais, selon Georg Lukács, la « conscience de soi » de l'artiste n'atteint qu'involontairement à la « conscience de soi de l'homme en tant qu'espèce » et il est presque impossible de reconnaître dans une œuvre, dans sa contemporanéité, la présence réelle de ce critère axiologique primordial, il n'y a que l'évolution historique en état de le faire.

Il nous semble nécessaire de préciser ensuite, ainsi que le fait dans sa *Réponse*... Nicolae Brânduş, que la valeur d'une œuvre, en tant que création d'une conscience individuelle, n'est pas forcément liée à ce qu'elle appartient à un créateur unique.

Il y a bien des auteurs, bien des théoriciens, qui, tout en manifestant des opinions très différentes vis-à-vis des expérimentations actuelles en musique, sont d'accord quant à reconnaître que la musique n'existe réellement que dans l'acte de l'exécution, et que celui-ci est le plus souvent collectif. Il s'agit donc aussi d'une *conscience collective*, qui comprend un ensemble de consciences individuelles groupées pour atteindre à un but commun: en l'occurrence, la réalisation d'une œuvre musicale. Si la conscience collective parvient à constituer un tout organique et à agir comme une conscience unique, elle est même susceptible d'engendrer des créations de génie.

La partition n'est que la *virtualité* d'une œuvre. Cela veut dire, selon Henri Pousseur¹⁷ et Umberto Eco¹⁸, que la partition est *plus* que l'œuvre, puisqu'elle contient toutes les interprétations possibles, tous les sens possibles. Mais la partition est à la fois *moins* que l'œuvre, puisque dans les termes de la théorie de l'information¹⁹, elle ne fait que fixer ce qui peut être symbolisé de la musique — son message sémantique, qui est très pauvre par rapport au message esthétique (celui-ci étant soumis à des lois qui nous sont peu ou mal connues: il est ineffable). C'est dans cet esprit que Pascal Bertoïu²⁰ distingue « trois étages de la structure musicale ». Les deux premiers: la « macrostructure » (ou la forme) et la « microstructure » (ou la disposition particulière des éléments morphologiques de la forme) sont considérés comme un nombre variable de rapports entre les éléments composants, rapports qui peuvent être déterminés selon une logique. A ces deux étages seulement, fait remarquer Bertoïu, le compositeur parvient à exercer sa domination totale. Quant au troisième, c'est l'étage où l'œuvre acquiert une existence actuelle. C'est ici qu'intervient l'exécutant-interprète et le récepteur, qui est lui aussi interprète. Pour le concept d'interprétation nous avons adopté l'acception donnée par Umberto

Eco. Chaque réception, dit-il, est en même temps une exécution et une interprétation. Et il en est ainsi parce que toute œuvre qui a une forme en soi, *fermée* par le désir de son auteur qu'elle soit comprise suivant ses intentions, est *ouverte* par l'action de l'expérience personnelle et de la détermination sociale du récepteur (le premier récepteur étant, naturellement, l'artiste qui rend à la musique sa matérialité sonore et qui est nommée couramment « interprète »). L'auditeur est un exécutant de l'œuvre dans la mesure où il arrive à y reconnaître, en la recevant, une forme, qu'il interprète, en lui prêtant un sens. Il y a donc toujours indétermination fondamentale à ce troisième étage de la structure musicale « infinitésimale », comme l'appelle Bentoïu. En musique c'est justement l'actualisation de l'œuvre qui nous échappe. Il y a autant d'interprétations qu'il y a d'interprètes, et pour le même interprète le message esthétique de l'œuvre subit les transformations à mesure que l'audition de la musique est renouvelée. C'est à cause de cela que l'on a dit que le message esthétique est ineffable. Même dans son existence actuelle, l'œuvre musicale n'est jamais une réalité accomplie : elle est une réalité qui tend toujours à son accomplissement. Il en découle que le *sens* d'une œuvre est un processus, il s'enrichit ou s'appauvrit selon la capacité d'interprétation (générale ou momentanée) du récepteur. L'œuvre la plus géniale n'a pas de valeur artistique pour le récepteur qui n'est pas capable d'en déchiffrer le sens. Mais, afin qu'on puisse lui attribuer des valeurs actuelles, le programme de l'œuvre — la partition — qui ne peut contenir que les intentions de l'auteur, doit comporter une valeur virtuelle. Dans la partition, l'œuvre a reçu seulement son point final, mais sans être achevée ; le compositeur a noté tout ce qu'il avait été dans son intention de prévoir. Il peut prévoir même l'indéterminé, sans que par cela sa partition reste inachevée. Quant à l'œuvre, c'est à l'acte

interprétatif qu'il revient la tâche de l'achever.

Comment se fait-il alors que Dumitru Bughici arrive à une conclusion différente : qu'on doit considérer l'œuvre totalement achevée dans la partition, celle-ci étant, pour lui, le critère absolu de la valeur artistique ? Il faut essayer de trouver à cela une explication, car il y a ici un cas représentatif pour un préjugé très répandu.

L'artiste (et, quand on dit « artiste », la notion implique l'idée de talent, sinon de génie) possède la capacité d'imaginer les configurations possibles qu'enferme son projet, bien qu'il ne soit pas toujours conscient de la différence. Il en est de même pour tout autre musicien qui s'y connaît : s'il est formé à l'école de la tradition occidentale, il pourra se représenter, face à une partition traditionnelle, les visages probables de l'œuvre. Seulement autant la partition est plus complexe, autant cette représentation devient plus vague.

Selon notre opinion, dans le cas discuté c'est le professionnalisme routinier qui mène à ces automatismes de la pensée ; il y a des termes dont on arrive à perdre, par un emploi excessif, la conscience de la réalité qu'ils signifient. Parfois, comme l'instruction du musicien de profession commence très tôt, il advient que cette réalité demeure pour lui masquée par la pratique même de son métier. Ces automatismes ne sont pas du tout compatibles avec la musicologie. Les écrits théoriques ont justement la mission de nous rendre lucides quant à l'art et même quant au fait que l'essence de l'art réside non seulement dans la raison organisatrice, mais aussi dans les zones obscures de l'esprit. En tout cas, il ne s'agit nullement de falsifier le processus créateur par une « superconscience » (comme dit Bentoïu) ; il s'agit de tenter d'en comprendre les ressorts cachés. L'un des traits les plus importants que notre époque a gagné, c'est une conscience critique accrue de la condition de l'artiste. Ce n'est pas une supercon-

science que l'on doit fuir: elle n'est pas forcément le signe de l'intellect qui a l'ambition de se suffire à lui-même, elle pourrait être la conscience qui a acquis une haute responsabilité sociale et artistique. Cette superconscience devrait mieux guider l'artiste à organiser sa création, non seulement dans ce qu'il peut contrôler avec précision, mais aussi à maîtriser tout un champ de possibilités dans lequel agit la liberté de l'interprète et du matériel de son art. Compris de telle sorte, l'« aléatorisme » musical pourrait être intégré dans le même processus qui tend au réveil des consciences, à la stimulation du potentiel créateur. Il ne s'agit pas du tout, de la part du compositeur, de manquer à ses responsabilités; il lui revient une responsabilité plus grande peut-être, il doit diriger la spontanéité d'une autre responsabilité agissante, celle de l'interprète, qui jouit maintenant d'une liberté plus grande que jamais.

Puisque c'est à l'Occident que l'on doit la première formulation de la poétique de l'indétermination en musique, on a souvent taxé de mimétisme ou de maniérisme son influence sur la jeune musique roumaine. Pourtant, c'est Pierre Boulez qui dit: « nous avons respecté le 'fini' de l'œuvre occidentale, son cycle fermé, mais nous avons introduit la 'chance' de l'œuvre orientale, son déroulement ouvert »²¹. Nicolae Brânduş²² offre une excellente preuve de ce qu'une poétique des plus nouvelles, issue de l'alliance de deux spiritualités différentes, peut être organique à la culture roumaine, qui s'est constituée justement à la confluence de ces deux spiritualités. La pratique de l'invention

existe déjà dans le folklore; c'est une improvisation organisée sur des archétypes (la « structure » dont parlait Bentoïu). Nicolae Brânduş essaye d'en esquisser les typologies « définies en libertés structurantes », dans le but de raviver la pratique de la musique qui est devenue stérile, mécanique, à cause de l'ambition du compositeur de déterminer la structure musicale dans la totalité des paramètres. C'est bien la difficulté sur laquelle a buté le sérialisme intégral. Mais, s'il faut garder toujours la juste mesure entre la liberté de l'intuition et la rigueur de la raison, afin qu'une forme ne disparaisse dans le chaos, ou qu'elle puisse être attribuée à une sensibilité humaine, l'équilibre parfait demeure pourtant une utopie.

Selon notre opinion, la tendance actuelle des discussions sur la création musicale roumaine est du meilleur augure. Il y a une orientation générale vers l'idée d'un art engagé, qui soit capable de contribuer à la transformation révolutionnaire de la société. Cependant, ainsi que disait le Président Nicolae Ceauşescu dans la Séance de clôture de la Conférence Nationale des Écrivains (du 22 au 24 mai 1972), « il est nécessaire de faire attention qu'on n'accuse pas avec légèreté, injustement, une œuvre d'art d'appartenir à des doctrines qui nous sont étrangères, dangereuses ».

Une analyse profonde de la situation présente doit partir d'une réexamination des concepts et des méthodes critiques, réexamination qu'impose tout moment de renouvellement fondamental comme le nôtre. Aujourd'hui on ne saurait point faire abstraction de cette réalité.

Notes

¹ ZENO VANCEA, *Libertatea de creație și responsabilitatea socială a compozitorului*, dans *Muzica*, Bucarest, XXI, 1971, n° 12, p. 8.

² DUMITRU BUGHICI, *Criterii ale analizei muzicale în lumina esteticii marxist-leniniste*, dans *Muzica*, Bucarest, XXI, 1971, n° 2, p. 7.

³ PASCAL BENTOIU, *Imagine și sens. Eseu asupra fenomenului muzical*, Bucarest, 1971, p. 155–166.

⁴ *Ibidem*, p. 76.

⁵ Idem, *Notes sur Enesco*, dans *Muzica*, Bucarest, XXI, 1971, n° 8, p. 48, souligné par nous.

⁶ VICTOR ERNEST MAŞEK, *Probleme estetice ale programării*, dans *Estetică, informație, programare*, Anthologie, préface et notes par VICTOR ERNEST MAŞEK, Bucarest, 1972, p. 189–211.

⁷ ZENO VANCEA, *op. cit.*, p. 9, et Pascal Bentoïu, *Imagine și sens*, p. 94.

⁸ VASILE TOMESCU, *La înălțimea noilor cerințe ale contemporaneității*, dans *Muzica*, Bucurest, XXI, 1971, n° 11.

⁹ ZENO VANCEA, *op. cit.*, p. 9, souligné par nous.

¹⁰ HERBERT READ, *Originile formei în artă*, Bucurest, 1971.

¹¹ Fragments dans *Muzica*, Bucurest, XXI, 1971, n° 12, p. 6.

¹² HENRI POUSSEUR, *Fragments théoriques I sur la musique expérimentale*, Bruxelles, 1970.

¹³ DUMITRU BUGHICI, *op. cit.*

¹⁴ NICOLAE BRÂNDUȘ, *Întrebare și răspuns*, dans *Muzica*, Bucurest, XXI, 1971, n° 6.

¹⁵ DUMITRU BUGHICI, *Scrisoare deschisă colegului Nicolae Brânduș*, dans *Muzica*, Bucurest,

XXI, 1971, n° 8, p. 21, souligné par nous.

¹⁶ N[ICOLAE] TERTULIAN, *Georg Lukács și problemele filozofice ale esteticii* (II), dans *România literară*, Bucurest, V, 1972, n° 15, p. 30.

¹⁷ *Ibidem.*

¹⁸ UMBERTO ECO, *Opera deschisă. Formă și indeterminare în poeticile contemporane*, Bucurest, 1969.

¹⁹ ABRAHAM MOLES, *Théorie de l'information et perception esthétique*, Paris, 1958.

²⁰ *Ibidem.*

²¹ PIERRE BOULEZ, *Aléa*, dans *Nouvelle Revue Française*, Paris, nov. 1957.

²² NICOLAE BRÂNDUȘ, *Valențe, grade și puteri libere*, dans *Studii de muzicologie*, VI, Bucurest, 1970.

LES ARCHIVES DE FILMS ET LES RECHERCHES D'HISTOIRE DU CINÉMA

La Fédération Internationale des Archives de Films a tenu son 28^e Congrès annuel à Bucarest, au début du mois de juin 1972. A cette occasion et à l'initiative de l'Institut d'Histoire de l'Art et de l'Archive Nationale de Films de Bucarest, on a inscrit à l'ordre du jour un débat sur « La relation entre les archives de films et les recherches d'histoire du cinéma ». Le point de départ du débat était constitué par la présentation de l'expérience roumaine dans ce domaine, liée aux travaux préparatoires de l'*Histoire du cinéma roumain*, — recherches, documentation, synthèses préliminaires des informations, — poursuivis depuis près de dix ans, par les efforts conjugués de l'Archive Nationale de Films et de l'Institut d'Histoire de l'Art¹.

Ion Cantacuzino

L'initiative roumaine amorçait ainsi une discussion théorique portant en premier lieu sur les rapports entre les recherches consacrées à l'historiographie des cinémas nationaux et celles dédiées à l'histoire du film mondial. Mais, parmi la quarantaine de dirigeants des archives de différents pays réunis autour de la table ronde du symposium, plus de la moitié n'était pas seulement des « archivistes », préoccupés de la conservation d'un dépôt de trésors cinématographiques, mais aussi des historiens du cinéma², des hommes qui, par leur contact permanent avec cette mémoire vivante du cinéma que sont devenues les archives de films, sont les plus proches des problèmes liés à l'échange et à la synthèse des informations que celles-ci peuvent offrir, à leur interprétation historique et à la compréhension de la signification du cinéma pour la culture moderne et de son apport à cette culture en tant qu'art, de sa force comme moyen de communication de masse. C'est pourquoi le débat s'éleva bientôt à des problèmes d'une importance plus générale, liés à l'évolution même et à l'avenir de l'historiographie cinématographique.

Sans nier la valeur des nombreuses œuvres écrites jusqu'à ce jour dans ce

domaine et leurs mérites respectifs, ainsi que l'effort de pionniers accompli par leurs auteurs, tous les participants au débat sont tombés d'accord sur une proposition essentielle, émise d'ailleurs il y a déjà près de dix ans par Davide Turconi³: « l'histoire du cinéma devra être réécrite ». En effet, au cours des dernières années, de nombreux auteurs s'étaient joints à cet avis. Rappelons seulement la critique des histoires écrites par leurs devanciers faite par J. Deslandes dans son *Histoire comparée du cinéma* (1966) et par J. Mitry dans son *Histoire du cinéma, art et industrie* (1967), ce qui d'ailleurs n'empêche pas ces œuvres d'avoir des limites et des omissions, aussi inévitables que celles de leurs prédécesseurs.

Les débats ont fait aussi l'unanimité sur l'intérêt de la contribution des histoires nationales du cinéma aux prochaines histoires du cinéma mondial, justifiant ainsi l'idée de prendre pour point de départ de la discussion l'expérience de la Roumanie dans la préparation d'une cinématographie nationale. C'est, en effet, l'expérience d'un pays qui, ne possédant pas d'industrie cinématographique, se bornait jadis à des productions modestes, de type artisanal, qui entraient rarement dans le circuit européen. Voilà pourquoi, pendant longtemps,

les aspects dans de tels pays du phénomène cinématographique en général et de la production en particulier n'ont fait l'objet, dans les histoires du cinéma mondial, que de quelques lignes à la fin de certains chapitres. C'était l'effet normal du manque d'informations, les sources utilisées ignorant tout des aspects du cinéma de ces pays. Mais, de ce fait, la plupart des histoires du cinéma n'ont pu embrasser l'ensemble du phénomène cinématographique mondial, dans tout le jeu de ses interactions, parce qu'elles en ignoraient une grande partie. L'apparition des cinématographies nationales au premier plan de l'intérêt, au cours des vingt dernières années, a été suivie par la parution de plus en plus fréquente d'histoires du cinéma national, ce qui a augmenté les sources d'informations nouvelles, a mis en lumière des faits inconnus et très importants omis dans le passé et a élargi la perspective des historiens. C'est pourquoi on a admis que pour récrire l'histoire du cinéma mondial on devait avoir au préalable un paysage détaillé de la production mondiale, aussi bien que de l'évolution générale du phénomène cinématographique, pour pouvoir se baser sur un faisceau d'informations aussi complet que possible, filmographique et monographique.

Une bonne préparation de l'histoire du cinéma mondial comprend en effet la réalisation préliminaire de toute une série de monographies, qui puisse offrir aussi bien une synthèse d'ensemble des informations que des jugements de valeur émis en toute objectivité et avec l'autorité d'une connaissance parfaite et de *visu* des œuvres analysées⁴. La réalisation de telles monographies facilitera donc elle aussi une nouvelle manière d'aborder l'histoire du cinéma mondial⁵.

Certains des participants ont émis, au cours du débat, des doutes sur la possibilité de réaliser une pareille synthèse totale, devenue de nos jours beaucoup trop vaste. C'est pourquoi ils ont soutenu la nécessité d'un point de vue plus limité,

en optant pour une histoire des chefs-d'œuvre (D. I. Suchianu) ou pour une histoire du langage cinématographique (Kiril Razlogov). Il est certain que l'étude de la succession des œuvres capitales du cinéma est essentielle pour faire l'histoire du développement du langage cinématographique. Encore faut-il pour cela étudier aussi la mesure dans laquelle les nouveautés de ce langage se sont diffusées à travers le monde, ont été connues par d'autres créateurs et les ont réellement influencés, car dans beaucoup de cas il pourrait s'agir d'une simple rencontre entre grands esprits. En outre il faudrait étudier ce qu'ajoutent à une certaine modalité du langage ceux qui la reprennent et la développent, l'enrichissent et en deviennent ainsi les co-auteurs. L'histoire du langage est donc vraiment l'histoire des chefs-d'œuvre, mais aussi celle de leur influence et de leur diffusion à travers le monde, c'est-à-dire non seulement l'histoire de l'art du film, mais celle du phénomène cinématographique mondial.

Voilà pourquoi le professeur Toeplitz a proclamé la nécessité d'être ambitieux et, en dépit de toutes les difficultés et du nombre des problèmes soulevés, de mettre comme objectif aux prochaines histoires du cinéma la tâche d'embrasser la totalité des aspects de cette histoire. Car ce n'est qu'en considérant cette totalité d'aspects que l'on peut étudier le phénomène cinématographique dans toutes ses relations avec la technique et l'industrie et dans l'ensemble de l'histoire de la culture humaine, dont il fait partie.

Comme on le voit, le débat de Bucarest a porté sur quelques-uns des problèmes essentiels de la méthodologie de l'histoire du cinéma. Le fait que les participants au Congrès ont exprimé, à l'issue des discussions, leur satisfaction d'avoir pu ajouter à tant de préoccupations concrètes des perspectives théoriques d'une importance peut-être tout aussi grande, a constitué la meilleure satisfaction qui pouvait être offerte aux initiateurs roumains de cette manifestation internationale.

¹ La méthodologie de ces recherches ainsi que le plan de l'ouvrage de synthèse, en cours de rédaction par les soins de l'Institut d'Histoire de l'Art, de l'ensemble des résultats obtenus, dans un premier volume de l'*Histoire du cinéma en Roumanie* consacré à l'époque 1896–1948, ont été présentés aux congressistes dans une série de communications dues à D. FERNOAGĂ, C. CRISTIAN, B. T. RÎPEANU et I. CANTACUZINO.

² Il suffira de citer des noms tels que ceux de : prof. JERZY TOEPLITZ, de Varsovie, FERNALDO DI GIAMMATTEO de Rome, prof. LUDWIG GESEK et d' WALTER FRITZ de Vienne, RAYMOND BORDE de Toulouse, JOHN KUIPER de Washington, NILS-HUGO GEBER de Stockholm, KIRIL RAZLOGOV de Moscou, ISTVAN MOLNAR de Budapest, WOLFGANG KLAUE de Berlin, CHARLES LEDOUX de Bruxelles, FREDDY BUACHE de Lausanne, ou VLADIMIR POGACIC de Belgrade, parmi ceux des participants étrangers aux débats, pour faire comprendre la variété et l'autorité des points de vue exprimés au cours de cette manifestation internationale, présidée par le prof. Mihnea Gheorghiu de Bucarest.

³ Dans *Il film e la sua storia*, Venezia, 1964.

⁴ Déjà le nombre croissant de monographies

dédiées à des genres, à des écoles, à des créateurs et à des personnalités qui ont marqué de leur empreinte l'évolution de l'art du film, la multiplication des dictionnaires, les études d'ensemble telles que *Histoire du western* ou *Histoire de Hollywood* de CHARLES FORD, les analyses structurales des œuvres cinématographiques faites par Jean Mitry ou par Christian Metz ou bien la conception comparatiste esquissée par J. Deslandes, constituent autant de manières nouvelles d'aborder les aspects de l'histoire du film et préparent une synthèse nouvelle de son évolution mondiale.

⁵ Il faut reconnaître que pour récrire l'histoire du cinéma il serait utile de reprendre aussi quelques-unes des suggestions que Turconi faisait en 1964 et qui sont malheureusement encore à l'état de desiderata, concernant la facilitation de l'échange d'informations et de la connaissance directe des nombreuses œuvres éparpillées à travers le monde, que les chercheurs ont fatalement beaucoup de difficulté de connaître directement. C'est là un problème essentiellement lié aux rapports entre les archives de films et la recherche historique, que l'abondance des matières discutées au cours du débat de Bucarest n'a pu épuiser.

Il était particulièrement important, à un certain moment de l'histoire du cinéma, d'établir les dimensions et les significations du « moment Lumière ». Et si l'on convient aujourd'hui des rapports indissolubles entre le nom des frères Lumière et la naissance du cinéma comme spectacle, sa diffusion mondiale, la création des premiers films, ils ne sont pas le fruit de quelque recherche individuelle, mais bien celui d'un long effort, collectif et persévérant. Pour y aboutir, l'histoire du cinéma l'a emporté sur la dispute stérile relative aux priorités en matière de brevets, a décelé dans l'agenda mondial, si chargé, des projections « à images mouvantes », la naissance d'un moyen de communication et d'un art, a attaché cet événement à un nom qui semblait prédestiné à le patronner: « Lumière ».

Mais avec le temps, ce qui semblait avoir été une conclusion scientifique, à valeur de synthèse, a perdu tout contact avec les réalités vivantes qui l'ont engendré; et la « légende Lumière » s'est emparée ainsi des débuts du cinéma. C'est à nouveau le mérite des historiens de cinéma d'avoir remis, les dernières années, cette époque en discussion, par suite de nouvelles recherches, approfondies; ce sont eux qui ont prouvé la nécessité d'envisager le « moment Lumière » sous un angle nouveau, de voir dans « l'explosion » cinématographique des années 1895–1896, le fruit d'une évolution longuement préparée, qui s'est exprimée dans toutes sortes de manifestations *cinématographiques*¹. Les recherches entreprises sur le plan mondial, ainsi que les résultats des investigations récentes sur le plan national², nous ont décidé à réexaminer nos propres conclusions, à amender ces propositions qui, tributaires au « mythe Lumière » et insuffisamment fondées sur l'analyse des faits, voyaient dans les premières projections cinématographiques de notre pays et dans les premiers films autochtones uniquement des réalisations dues à des émissaires de la maison « Lumière ».

LES PREMIERS PAS DU CINÉMA EN ROUMANIE—UNE PERSPECTIVE RÉVISÉE—

Bujor T. Rîpeanu

2. Pourquoi «Lumière»?

En réexaminant d'un œil critique les principales contributions à ce sujet³, il nous semble étrange de remarquer le peu de solidité des fondements qui nous ont fait considérer que la personne qui présentait, entre le 27 mai et le 9 juin 1896, à Bucarest, les premières projections cinématographiques, était un émissaire de la maison « Lumière ». Certes, les recherches entreprises alors avaient pour but de dater l'événement, de décrire l'atmosphère du moment, les échos de ces projections, d'en rétablir le programme. Certes, le siège des projections — la rédaction du journal bucarestois de langue française *L'Indépendance Roumaine*, la graphie du nom de l'appareil annoncé dans la requête adressée à la mairie par celui qui sollicitait l'autorisation de présenter le « sinematograf » (sic!), le nom du sollicitateur même⁴ renvoyaient à l'origine française de la personne et de l'appareil. Mais « pourquoi Lumière », si aucune des dizaines de réclames publiées dans la presse roumaine (le journal *L'Indépendance Roumaine* y compris) n'établit presque pas de relations entre la personne du démonstrateur et la maison lyonnaise, entre son appareil et les frères Lumière?⁵ « Pourquoi Lumière?! » Uniquement parce que dans

le programme de ces premières projections figuraient des titres comme *Un dîner*, *L'Arrivée du train*, etc., qui existaient dans le catalogue Lumière mais qui étaient familiers à tous ceux qui, la même année 1896, réalisaient des images animées en France ou ailleurs? Ne serait-ce pas le moment de nous demander comment s'explique le fait que, dans ce premier programme, figurent au moins deux sujets (*Le Cancan à Moulin Rouge* et *En cabinet particulier*) qu'aucun catalogue Lumière ne mentionne et encore deux (*Jardin d'acclimatation* et *Déjeuner sur l'herbe*), que l'on ne pourrait assimiler qu'avec beaucoup de difficulté à des titres des catalogues Lumière⁶? Le silence que garde le démonstrateur en ce qui concerne le type de son appareil, le manque de référence à ses spectacles présentés auparavant, le nombre assez réduit de films qu'il possède et l'impossibilité de les renouveler, sa disparition subite de Bucarest — voilà quelques faits qui invitent à réfléchir⁷. Et encore! Un examen attentif des annonces des spectacles cinématographiques à Bucarest, en 1896, met en évidence — même en l'absence des documents d'archives qui le certifient — le fait que la ville a été visitée, la même année, par plusieurs démonstrateurs. Tous ces démonstrateurs soulignaient le fait qu'il possédaient des appareils Lumière, qu'ils étaient « concessionnaires » ou représentants de la firme lyonnaise. Les recherches entreprises dans d'autres villes roumaines confirment, elles aussi, la présence en Roumanie, en 1896, de plusieurs démonstrateurs, toujours « représentants de la maison Lumière ». Pourtant on ne pourrait identifier aucun d'entre eux avec le démonstrateur des premières projections cinématographiques bucarestoises: ni celui qui doit avoir été le deuxième mais dont nous ignorons le nom⁸, ni les frères Bonheur, qui se trouvaient à Brăila au moment où ces projections se déroulaient à la rédaction de *L'Indépendance Roumaine*⁹, ni L. Janin qui présentait ses projections à Brăila et à Galați¹⁰, ni Charles Delattre,

présent à Bucarest, Jassy et Brăila et de nouveau à Bucarest, etc.¹¹. Sans doute ne disposons-nous d'éléments suffisants que pour avancer une hypothèse. La voie viennoise par laquelle semble arriver la première fois le cinéma à Bucarest¹² nous rappelle que, dans la capitale de l'Autriche-Hongrie, il y avait eu — après le mois d'avril 1896 — des projections cinématographiques à l'aide d'un appareil français de type isolatographe, et qu'au début de la même année, les frères Isola avaient vendu de tels appareils en Allemagne, en Autriche et en Belgique. C'est cet appareil qui devance à Berlin le type Lumière et même celui de Skladanowski; Méliès emploie toujours un tel appareil pour la réalisation — en 1896 — de ses premiers films et n'oublions pas que bon nombre de titres présentés lors des projections bucarestoises de mai 1896 se retrouvent dans son catalogue¹³. Si la présence d'un isolatographe lors des projections en question est seulement une supposition, nous croyons pourtant pouvoir envisager comme certains: le manque de rapport direct entre le démonstrateur du mois de mai 1896 et la maison « Lumière », la présence en Roumanie de plusieurs démonstrateurs, la même année 1896, dont la liaison avec la maison Lumière est manifeste¹⁴.

3. Les vues roumaines: des promesses aux réalisations

S'il était nécessaire de prouver une fois de plus qu'à Bucarest comme dans quelques autres capitales européennes, l'envoyé de la maison Lumière était arrivé après l'introduction du cinéma, il serait suffisant de faire relever le fait que ce second cinématographe seulement — présent à Bucarest vers la fin du mois de juin 1896 — fut celui qui se permit d'annoncer que « dans quelques jours il pourrait reproduire des vues de la terre roumaine faites à ce dessein à l'étranger »¹⁵. Le démonstrateur qui, un mois auparavant, avait présenté le cinéma-

tographe dans la salle du journal *L'Indépendance Roumaine* n'avait en vue que le succès rapide, l'exploitation de la surprise et de quelques bandes qu'il avait à sa disposition. Ce ne fut pas le cas du « concessionnaire du cinématographe Lumière », comme se recommandait avec emphase le deuxième démonstrateur arrivé à Bucarest. Il pouvait annoncer comme une attraction supplémentaire le fait que « dans quelques jours, un opérateur venant directement de Lyon emportera de Bucarest des vues roumaines, lesquelles peu de temps après figureront dans nos programmes »¹⁶.

Au premier coup d'œil, on serait porté à établir une liaison directe entre cette annonce et la présence, dans le Catalogue Lumière — au numéro 581 — des actualités intitulées *Le Roi et la Reine de Roumanie et leur escorte*¹⁷, on serait porté à croire que les promesses du « concessionnaire du cinématographe Lumière » étaient devenues réalité. Et pourtant, les choses n'en sont pas là. Ce n'est pas par hasard que la presse roumaine de l'année 1896, assez généreuse quant aux informations concernant les programmes de cinématographe ne signale nulle part les actualités roumaines. La même course au succès rapide ou peut-être le manque de pellicule vierge, l'incompétence du démonstrateur ou bien le fait que Bucarest était évité par les opérateurs de la maison Lumière font retarder d'une année l'apparition des premiers films tournés en Roumanie. Mais, en même temps, c'est ce qui fait qu'ils soient réalisés par un opérateur local et non pas par un envoyé de la firme lyonnaise.

Un ample article publié dans le journal *L'Indépendance Roumaine* relate l'histoire de cette réalisation et donne les éclaircissements nécessaires quant à l'auteur de ces films, et à la manière dont ils sont parvenus dans le catalogue de la société Lumière :

« Nous allons roumaniser le cinématographe. L'invention de la cinématographie animée est certainement une des plus intéressantes de notre temps, si fécond en inventions curieuses. C'est pourquoi nous

avons installé un cinématographe dans l'hôtel de *L'Indépendance Roumaine* et avons tiré cet appareil de la maison la plus célèbre et la plus sérieuse du monde entier, la maison « Lumière » de Lyon. Les vues que nous avons successivement présentées ont toutes été aussi parfaites que possible et plusieurs d'entre elles sont d'un réel intérêt. Mais nous avons vite compris que ce qui plairait surtout à notre public serait des vues roumaines. Malheureusement ce n'est pas facile d'entreprendre. Il faut d'abord des appareils, puis un opérateur. Les appareils coûtent cher et quant à l'opérateur il est difficile à trouver un, surtout chez nous. Nous avons eu cependant le bonheur inespéré d'en découvrir un, M. Paul Menu fils, photographe amateur, mais en réalité, plus fort que dix photographes en titre réunis. L'opérateur trouvé, nous avons fait venir les appareils et ce n'était là qu'une question d'argent. Et nous nous sommes mis à l'œuvre (...). Les vues prises, ce n'était pas encore tout, il fallait les développer; chose difficile, presque impossible à faire à Bucarest. Nous avons donc adressé les négatifs à la maison « Lumière » qui les a développés et elle a trouvé les vues si intéressantes qu'elle nous a prié de les faire figurer dans son catalogue — à quoi nous avons naturellement consenti, trop heureux de pouvoir concourir à répandre ainsi les choses roumaines dans le monde entier »¹⁸.

4. Les films réalisés par Paul Menu

Les premières cinq films roumains d'actualités sont tournés par Paul Menu le 10 et 11 mai 1897: trois lors de la parade et les deux autres aux courses de Băneasa. Envoyées à Lyon pour les travaux de laboratoire, les images développées sont revenues à Bucarest le 7 juin 1897. Deux d'entre elles sont présentées dimanche, le 8 juin, même année. Le 11 juin 1897 sont projetées toutes les cinq vues réalisées au début du mois de mai.

La deuxième série comprend six vues prises probablement vers la fin du mois de mai et le début du mois de juin (images de la foire de Moși, de « la Șosea » et de la terrasse du café Capșa); elles sont de retour, développées, le 4/16 juillet 1897 et seront successivement présentées à partir du 5 juillet.

La troisième série de 6 vues tournées dans le port de Galați le 20 juin 1897 contient des images du désastre produit par l'inondation, et de l'activité de la flottille du Danube; ces films seront présentés en première vision le 18 juillet 1897 dans la station climatique de Slănicul-Moldovei. *Paul Menu réalise de cette manière dans la période 10 mai — 20 juin 1897 dix-sept vues roumaines*¹⁹.

La présentation des films de Paul Menu est faite dans le cinématographe de *L'Indépendance Roumaine* à partir du 8 juin 1897 dans des programmes que toute la presse de Bucarest annonce sous le titre *Vues roumaines*. Il en ressort non seulement l'importance accordée dans le programme aux films autochtones, en tant qu'élément de succès, mais aussi l'augmentation du poids qu'ils ont dans la structure de la représentation cinématographique (5 de 10 à 4 des 6 films présentés). Le premier programme comprenant uniquement des vues roumaines est présenté dimanche le 27 juin 1897 (six films). Il semble cependant que le public préfère un programme varié contenant aussi des films étrangers, vu qu'un nouveau programme « exclusivement roumain » ne sera annoncé que le 8 août 1897. La présence des actualités roumaines dans le programme des projections de *L'Indépendance Roumaine* peut être suivie dans le journaux jusqu'en septembre 1897. Une dernière mention semble être celle du 16 mars 1898 quand le journal met en vente à la fois l'appareil Lumière et « 12 vues, dont 6 du pays »²⁰.

5. Paul Menu fils, photographe amateur, mais en réalité plus fort que dix photographes en titre réunis

En ce qui concerne le réalisateur bucarestois des premiers films roumains, *L'In-*

dépendance Roumaine dit uniquement qu'il s'agit d'un jeune homme. Qu'il fût déjà depuis longtemps féru de photographie, la collection du même journal le confirme aussi, ayant publié deux ans auparavant quelques photographies qu'il avait faites, une sorte de reportage photographique sur les lieux où activait le bandit Mărunțelul²¹. Les photos — une rareté dans la presse roumaine de l'époque qui préférait l'illustration graphique — prouvent que le jeune homme de 17 ans avait un certain talent de journaliste et le penchant pour la compréhension du pittoresque de la rue, des aptitudes que le photographe Paul Menu portera plus tard à la perfection²². Le jeune homme tenait de sa famille les préoccupations dans cette direction. Son père, Alphonse Menu, apparaît mentionné dans tous les annuaires bucarestois de la fin du siècle et jusqu'en 1910, comme propriétaire d'un important magasin d'« optique, instruments de précision, appareils et fournitures photo », placé en plein centre de la capitale (86—88, Calea Victoriei), tout près du palais du journal *L'Indépendance Roumaine*²³.

La mesure dans laquelle les qualités de bon photographe et reporter de Paul Menu ont assuré la réussite de ses films peut être appréciée même si l'on n'examine que le film conservé dans la collection du Musée « Lumière » de Lyon (film récemment cédé à l'Archive de Films de Bucarest) — ce « 581 » du catalogue Lumière! — pellicule dont la firme française remarquait à l'époque même, les remarquables qualités cinématographiques. Les témoins de l'époque notent aussi le naturel que l'opérateur sait saisir dans ses images — « à cause de l'abandon exempt de toute préparation officielle »²⁴ —, la fidélité pour les réalités filmées (« Ce n'est pas une photographie, c'est la réalité », s'exclame un spectateur de l'époque)²⁵, le fait que « nous devons ces merveilleuses projections au talent photographique de M. Paul Menu »²⁶.

Et pourtant, l'expérience cinématographique de Paul Menu s'arrête ici. Les rai-

sons de cet abandon sont probablement liées aux difficultés d'obtenir de la pellicule vierge et de la faire développer à l'étranger, mais aussi à l'inconstance des passions d'un jeune homme — ainsi que s'expliquait en 1969 le pionnier nonagénaire du cinématographe mondial, Paul Menu, dans une interview accordée à la *România Literară* ²⁷.

6. Face aux premiers films roumains

Pour le spectateur des années de début du cinéma la rencontre avec l'image animée a représenté un choc. Le choc a redoublé de force lorsque l'homme de la fin du siècle s'est reconnu soi-même sur l'écran, y a reconnu les endroits et les réalités qu'il connaissait.

La presse de l'époque consigne la réaction des spectateurs de premiers films roumains: de l'attitude fruste, naïve, puérile, jusqu'à la méditation, concernant l'avenir d'une découverte, qui fera preuve de sa grande importance, au cours de notre siècle.

« Hier au soir le public s'extasiait en mettant les noms sur chaque figure qui passait. On ne faisait qu'applaudir. La salle était enthousiasmée . . . » ²⁸. « C'est au milieu des applaudissements, des cris, des bravos que se sont déroulées ces deux vues ²⁹. Les dames se reconnaissent avec des cris d'étonnement et les messieurs se voyant, s'apostrophaient l'un l'autre avec toutes espèces d'épithètes joyeuses. Ces deux vues ont été bissées bruyamment et il a fallu les redonner . . . » ³⁰, note le même chroniqueur, passionné, de la vie mondaine bucarestoise — premier chroniqueur des projections cinématographiques de Roumanie et des premiers films roumains — Claymoor (Mișu Văcărescu). Suivant jour après jour les projections, les programmes et la réaction des spectateurs, Claymoor met en évidence l'intérêt accru vis-à-vis du cinéma, manifesté par le public roumain, intérêt animé à nouveau par la présentation des « vues roumaines ».

« . . . Dans tous ces divertissements, c'est le cinématographe qui tient la corde. Depuis deux jours, une foule énorme se presse dans la journée et le soir aux séances que donne cet incomparable appareil dont l'affiche se renouvelle à chaque instant . . . » ³¹.

On reprend le thème, déjà abordé dans les premiers articles concernant le cinéma, parus en 1896 dans la presse roumaine — celui de la valeur du film comme document historique, mais cette fois-ci d'une perspective nouvelle, celle de la confrontation du document-film avec les réalités connues. C'est toujours sous la signature de Claymoor que nous pouvons lire dans *L'Indépendance Roumaine* des phrases dont l'intérêt est encore vivant. C'est un véritable plaisir pour nous de les relire aujourd'hui, à l'occasion du 75^e anniversaire des premiers films roumains, au moment où Bucarest a eu l'honneur d'offrir l'hospitalité au Congrès de ceux qui, dans le monde entier, conservent et mettent en valeur, pour la culture moderne, le patrimoine de la cinématographie, — les archives de cinéma ³².

« Un joujou, une simple lanterne magique qui modifiera peut-être dans l'avenir le point de vue de l'historien / . . . / le cinématographe remettra tout au point et, par lui la sincérité de notre vie sera transmise au-delà des âges, bien au-delà de nous-mêmes. C'est une distraction pour nous; ce sera pour les générations à venir un document incomparable, qui fera venir des larmes d'attendrissement aux yeux en éveillant tout un monde d'idées / . . . /. Avec quelle émotion les personnages du cinématographe d'aujourd'hui ne se reverront-ils pas, tels qu'ils étaient autrefois, dans la pleine floraison de leurs années. Etrange sensation que nous ne connaissons pas!

Ces rouleaux de gélatine devraient prendre place dans les bibliothèques publiques, dans les musées et les archives de l'Etat, à côté des autres documents, commentaires des époques évanouies » ³³.

¹ Dans les plus récentes histoires de la cinématographie, la description de l'époque des débuts n'a plus le caractère d'un inventaire d'appareils, dont on donne une image approximative et que l'on considère toujours comme inférieurs du point de vue technique par rapport à l'appareil Lumière. La complexité du phénomène dans son aire mondiale, l'intérêt particulier de chaque type d'appareil, la coexistence de plusieurs appareils et des films produits, en concurrence dès les premières années du cinématographe, on fait redécouvrir une époque et une galerie de personnes auxquelles « la merveille du siècle » doit énormément.

² Surtout les recherches entreprises dans les archives des principales villes roumaines, ainsi que le dépouillement ample de la presse centrale et de province des années 1896–1916, requis par la description de l'évolution du phénomène cinématographique dans les zones: Jassy, Roman, Neamț, Focșani, Galați, Brăila, Buzău, Pitești, Râmnicul-Vilcea, Craiova, Tirgu-Jiu, Turnu-Severin, Brașov, Sibiu, Orăștie, Deva, Hunedoara, Arad, Baia-Mare, Satu-Mare, Cluj et Tirgu-Mureș.

³ La bibliographie essentielle du problème: B. T. RÎPEANU, *În legătură cu data primelor proiecții cinematografice în România*, dans *Film*, 8/1957; idem, *Primele proiecții cinematografice în România*, dans *SCIA*, 2/1964; I. I. CANTACUZINO, *Momente din trecutul filmului românesc*, Bucarest, 1965, p. 5–8; idem, *Primele proiecții de cinematograf din România*, 1966 (manuscrit).

⁴ La requête n° 23289 du 29 mai 1896, que l'on pouvait trouver, il y a peu de temps aux Archives (Arhivele Statului, Filiala Municipiului București, fond Primărie, Mapa 11, Seria III, vol. I, dos. 12337/1896) porte une signature dont uniquement le prénom et l'initiale du nom sont lisibles: « André F... » (?). I. MUNTEANU (dans *Cinema*, n° 12/1970) déchiffre le nom: Farèse. Malheureusement, la disparition de ce document, véritable acte de naissance du cinéma en Roumanie, le manque de toute photocopie, ne permettent plus l'éclaircissement du problème.

⁵ Des réclames et des échos des premières projections cinématographiques paraissent dans les journaux: *Timpul*, *Lumea Nouă*, *Gazeta*, *Constituționalul*, *Adevărul*, et évidemment *L'Indépendance Roumaine*. Une seule référence (faite avant l'arrivée de l'appareil à Bucarest dans *L'Indépendance Roumaine* du 23 mai 1896) met en liaison les futures projections avec le nom de Lumière; mais la mention semble plutôt un renseignement de culture qu'une information précise: « Cette nouvelle invention, due à M. Lumière et dont nous avons déjà longuement parlé dans nos colonnes, a étonné le monde scientifique à Paris... ».

⁶ Un examen des programmes annoncés ou commentés (jeudi, le 23 mai 1896 – projection d'essai; lundi, le 27 mai – première projection « high life »; mardi, le 28 mai – représentation pour la presse; ensuite, chaque jour, jusqu'au 8 juin, dans le salon du journal *L'Indépendance Roumaine*: les 9 et 10 juin – projection à l'occasion de la fête de « Liga culturală » dans le palais Bragadiru) nous permet de reconstituer la liste suivante de films: 1) *Un dîner*; 2) *Leçon de bicyclette*; 3) *Le Jardin d'Acclimatation*; 4) *Une sortie de messe à Notre-Dame-des-Victoires*; 5) *Déjeuner sur l'herbe*; 6) *La Place de l'Opéra à Paris*; 7) *Sur le lac*; 8) *Bain de mer*; 9) *La Buvette*; 10) *L'Arrivée du train*; 11) *Sur le Boulevard des Italiens*; 12) *Le Cancan à Moulin Rouge*; 13) *L'Arrivée du train de plâsi*; 14) *Au fil de l'eau – Le bord de la Marne*; 15) *La Bécaneuse*; 16) *En cabinet particulier*. Il ne manque pas d'intérêt de comparer ces films avec ceux réunis dans le catalogue Lumière (voir *Cinématographe Auguste et Louis Lumière. Catalogue des vues*, Lyon, 1897, apud G. SADOUL, *L. Lumière*, Bucarest, 1966, p. 168–179). Au cas où les films présentés à Bucarest auraient été des produits Lumière, une amnésie ou une dissimulation inexplicables pourraient seules rendre compte de toutes les inadvertances des titres. C'est pourquoi il faut préciser, que ce ne sera le cas d'aucun des démonstrateurs qui visiteront Bucarest, la même année, – et qui, sans équivoque, se donnent le nom de « représentants de la maison Lumière »; les titres des films présentés par eux sont toujours ceux du catalogue Lumière.

⁷ « Ce mystérieux personnage qui dirigeait cette lanterne aussi mystérieuse », comme le recommande le journal même dans la rédaction duquel avaient lieu les projections (voir *L'Indépendance Roumaine*, 25 mai/6 juin 1896), avait eu l'intention de présenter à Bucarest seulement quelques spectacles. Après le succès des premières trois journées, il décide de continuer encore quatre jours, ensuite encore cinq. Les annonces préviennent pourtant toujours le public de se dépêcher pour pouvoir assister « aux dernières représentations ». Brusquement – une modification apparente des plans: l'annonce (parue dans *L'Indépendance Roumaine* et *Gazeta* du 7 juin 1896) conformément à laquelle les projections cinématographiques vont continuer dans le palais Eforie à partir de lundi, le 10 juin. Et de nouveau – mystère: après une dernière nouvelle notant la participation du cinéma aux fêtes du 9–10 juin (« dans un salon de la grande bâtisse, le cinématographe a donné des séances fort suivies pendant des heures » – *L'Indépendance Roumaine*, 11/23 juin 1896), aucune autre référence aux spectacles annoncés, et dont nous croyons par conséquent qu'ils n'ont jamais eu lieu. Nous croyons plutôt que le démonstrateur non identifié, qui prend

part le 16 juin à la fête « cinématographique — musicale-électrique », qui a lieu à Craiova, est celui dont nous avons constaté le départ brusque de Bucarest. (cf. *Voința Craiovei*, le 18 juin 1896, apud O. VASILESCU, *Etape în dezvoltarea fenomenului cinematografic în Oltenia*, 1971, (manuscrit), p. 2).

⁸ La deuxième série de projections cinématographiques commencent à Bucarest, le 28 juin 1896, dans la salle « Hugo ». Cette fois-ci elles sont précédées d'une lettre du « concessionnaire du cinéma Lumière » (publiée le même jour dans les journaux *L'Indépendance Roumaine* et *Constituționalul* sous le titre *Le Cinématographe Lumière à Bucarest*). Après avoir mentionné les succès du cinématographe Lumière enregistrés à Paris, Londres, Berlin et Vienne, et sa propre réussite à Belgrade, le signataire de la lettre précise que son appareil « présente une supériorité par rapport à d'autres déjà vus par une meilleure fixité de la lumière, ce qui est moins fatigant pour les yeux et plus agréable à la vue ». Les échos parus dans la presse confirment cette supériorité technique par rapport à un cinématographe qui l'a précédé : « Un cinématographe est parti, un autre est arrivé. Seulement, il n'y a pas lieu de nous attrister — celui-ci est supérieur à celui-là ! » (*Naționalul*, le 29 juin 1896); « On a maintenant un cinématographe nouveau — système Lumière. Cet appareil est une merveille » (*Gazeta*, le 4 juillet 1896); « Cette fois, les plus guicheux ne peuvent rien dire. L'exécution est parfaite et les vues excitent une admiration bruyante /.../. Ce nouveau cinématographe donne des séances tous les soirs » (*L'Indépendance Roumaine*, 3/15 juillet 1896).

⁹ Cf. *Conservatorul*, Brăila, le 10 juin 1896, apud E. ENACHE, *Dezvoltarea fenomenului cinematografic în orașul Brăila*, 1971 (manuscrit), p. 6.

¹⁰ Cf. *Conservatorul*, Brăila, 29 juillet — 5 août 1896; *Galații*, Galați, 4, 8, 11 août 1896; Arhivele Statului, Filiala Galați, fond Primăria Galați, dos. 308/1896, apud E. ENACHE, loc. cit. et E. ENACHE, *Dezvoltarea fenomenului cinematografic în orașul Galați*, 1971 (manuscrit), p. 4.

¹¹ Cf. Arhivele Statului Iași, fond Primărie Iași, dos. 41/1896, apud I. I. CANTACUZINO, *Aspecte arhivistice ale evoluției fenomenului cinematografic în orașul Iași în anii 1896—1930*, 1971 (manuscrit), p. 3—4; *Evenimentul*, Jassy, 7 novembre 1896; *Trompeta*, Brăila, 22 novembre 1896; *L'Indépendance Roumaine*, 28 novembre 1896.

¹² Même si les spectacles viennois donnés « dans une petite chambre sur le Ring » n'étaient pas mentionnés (cf. *L'Indépendance Roumaine*, le 26 mai/7 juin 1896), l'hypothèse d'une tournée en Roumanie — sans cette étape intermédiaire classique des tournées européennes : la capitale de l'Autriche-Hongrie — nous semble exclue.

¹³ Pour tout cela, voir surtout J. DESLANDES, *Histoire comparée du cinéma*, vol. I, Tournai, 1966,

p. 262 et J. DESLANDES, J. RICHARD, *Histoire comparée du cinéma*, vol. II, Tournai, 1968, p. 16, 264, 415, 417.

¹⁴ C'est de l'un d'entre eux que provient l'information mise en circulation par la maison Lumière, largement connue mais erronée, selon laquelle les premières projections cinématographiques à Bucarest auraient eu lieu au mois d'août 1896 (de J. M. COISSAC, *Histoire du cinéma de ses origines jusqu'à nos jours*, Paris, 1925, p. 84, jusqu'à G. SADOUL, op. cit., p. 162).

¹⁵ *Constituționalul*, le 29 juin 1896.

¹⁶ *L'Indépendance Roumaine*, le 28 juin/10 juillet 1896.

¹⁷ Loc. cit., p. 176.

¹⁸ *L'Indépendance Roumaine*, le 8/12 juin 1897.

¹⁹ La collection du journal *L'Indépendance Roumaine* nous a offert pour cette synthèse les données essentielles. Des annonces de programmes présentant « des vues roumaines » apparaissent aussi dans les journaux bucarestois *Epoca*, *Românul*, *Universul Literar*, *Dreptatea*, *Liberalul*, *Voința Națională* et *Constituționalul*, sans exposer les sujets des films. Au point de vue de la recherche historique à ce sujet, les repères bibliographiques les plus importants semblent être : J. MIHAIL, *Filmul românesc de altădată*, 1959 (manuscrit), p. 61; B. T. RÎPEANU, *Primele filme românești*, dans *SCIA*, XVII, 1970, 1; I. I. CANTACUZINO, B. T. RÎPEANU, *Producția cinematografică în România, 1897—1930*, I/1, 1970, p. 6—10; B. T. RÎPEANU, *75 ans depuis l'apparition des premières vues roumaines*, 1972.

²⁰ I. I. CANTACUZINO construit une hypothèse intéressante dans *Création du cinéma de recherche médicale en Roumanie*, 1972, en montrant qu'il n'est guère exclu que le même appareil Lumière ait servi au professeur Gh. Marinescu et à son opérateur C. Popescu pour la réalisation de leurs films scientifiques des années 1898—1901.

²¹ *L'Indépendance Roumaine*, le 14/26 février 1894.

²² Ainsi que le prouve la galerie de types bucarestois réalisée dans ses photographies (dans la collection Paul Menu).

²³ Cf. *Annuaire général de la Roumanie 1896—1910*.

²⁴ *L'Indépendance Roumaine*, le 11/23 juin 1897.

²⁵ *L'Indépendance Roumaine*, le 13/25 juin 1897.

²⁶ *L'Indépendance Roumaine*, le 11/23 juin 1897.

²⁷ I. CANTACUZINO et L. ȘTEFĂNESCU, *Témoignages de Paul Menu*, dans *România Literară*, le 16 octobre 1969.

²⁸ *L'Indépendance Roumaine*, le 10/22 juin 1897.

²⁹ n.n. — de Băneasa.

³⁰ *L'Indépendance Roumaine*, le 13/25 juin 1897.

³¹ *L'Indépendance Roumaine*, le 17/29 juin 1897.

³² Le XXVIII^e Congrès FIAF.

³³ *L'Indépendance Roumaine*, le 11/23 juin 1897.

L'ÉCHO DE LA GUERRE DANS LES FILMS ROUMAINS (1912—1972)

La présence du thème de la guerre sur nos écrans connaît une vieille tradition, remontant au tout premier long-métrage de fiction réalisé en Roumanie, en 1912, par Grigore Brezeanu et Léon Popescu: *L'indépendance de la Roumanie*, véritable œuvre anthologique. Ce film, constituant à tous les points de vue une « opera prima », évoquait la guerre roumano-russo-turque de 1877 avec une étonnante vigueur, avec une vision d'une remarquable ampleur, surtout compte tenu des possibilités techniques expressives de l'art du cinéma, à l'époque. Ces qualités expliquent l'enthousiasme avec lequel, après la présentation du film à Paris, un critique anonyme de *Ciné-Journal* parlait de cette œuvre: « Voici qu'aujourd'hui, après des années de triomphe, le cinéma — naguère obscur ou méprisé — s'élève à une hauteur déconcertante. Il entre dans l'histoire, au sens le plus exact du mot, puisqu'il est parvenu à enregistrer, pour les reconstituer dans leur vérité, les événements considérables de la vie des peuples, l'histoire des nations. Le plus bel exemple de sa force nouvelle s'affirme dans l'œuvre prodigieuse que viennent de réaliser en Roumanie les artistes et les metteurs en scène de la Société des films artistiques roumains de Bucarest »¹.

Il est vrai que *L'indépendance de la Roumanie* est généralement considéré comme un film *historique*, vu que, par suite d'une convention tacite, dans la catégorie *films de guerre* on ne range, de façon exclusive, que les œuvres concernant les deux dernières conflagrations mondiales et, par extension, ceux évoquant d'autres conflits armés mineurs du XX^{ème} siècle.

La frontière entre les deux genres reste cependant souple. En fait, tout film *de guerre* est également un film *historique*, car, tout événement de ce genre, impliquant les conséquences que l'on connaît, tombe par la force des choses dans le domaine de l'histoire. Ce qui ne veut nullement dire qu'un tel film ne demeure fortement lié au présent par ses significations profondes.

Si d'un point de vue strictement contemporain, *L'indépendance de la Roumanie* nous apparaît aujourd'hui comme un film *historique*, il n'y a pas de doute que pour le public présent dans la salle, lors de sa première présentation, il aura eu le même effet que les films de guerre actuels sur le public de nos jours.

Voici d'ailleurs le témoignage d'un spectateur de l'époque: « Derrière l'écran, un clairon du régiment d'infanterie annonçait l'assaut, tandis que le tambour frappait de toutes ses forces dans la grosse caisse de la fanfare militaire, imitant les coups de canon. Dans la salle se trouvait environ une vingtaine de soldats, emmenés spécialement avec la mission de crier "hourrah" pendant que la bataille faisait rage. Mais, en même temps qu'eux, non seulement des enfants, mais aussi beaucoup d'adultes se trouvant dans la salle se joignaient à ces "hourrah", à en perdre le souffle. L'ambiance sonore était ainsi créée, et l'enthousiasme patriotique chauffait à blanc »². N'oublions pas que, en 1912, les auteurs et les spectateurs du film étaient beaucoup plus proches dans le temps et par leur mentalité, de la guerre de 1877, que nous ne le sommes aujourd'hui, par exemple, de celle de 1914...

Manuela Gheorghiu

Dédié au courage, au patriotisme et à l'esprit de sacrifice des soldats roumains, le film avait été conçu sur le principe d'une « reconstitution » minutieuse des scènes, avec le souci de respecter, le plus possible, la vérité historique. Ainsi, probablement pour la première fois dans l'histoire du cinéma européen, Gr. Brezeanu et Léon Popescu ont eu l'heureuse idée de recourir, pour les scènes de bataille, à la collaboration des conseillers militaires et d'employer, en guise de figuration, quelques unités de l'armée. Voilà ce que nous dit, à ce sujet, une autre chronique parue dans les pages de la revue *Ciné Journal*: « ... les officiers de l'Etat Majeur ont eux-mêmes conduit les troupes et leur concours technique garantit au film une sincérité historique qui en fait la première valeur. Plus de 80.000 soldats en uniforme authentique figurent dans les scènes qui retracent des épisodes de la grande campagne de 1877 »³.

Ainsi, au lieu d'être improvisées au petit bonheur, comme c'était alors l'habitude, les scènes de bataille et les mouvements de masses ont été réalisées selon les lois et les exigences de la stratégie effective, ce qui avait de plus l'avantage de rehausser les qualités plastiques et expressives de l'image: composition en diagonale et savant montage en profondeur du champ.

D'autre part, comme les réalisateurs ne disposaient pas d'un véritable studio, ils se sont vu obligés de construire leur film compte tenu du fait qu'on ne pouvait tourner que des séquences d'extérieur. Et voilà que, pour une fois, le manque de conditions techniques et matérielles s'est avéré salutaire, car le style de « plain-air » adopté, a valu à l'œuvre un air de réalisme robuste.

Cette tendance réaliste des pionniers roumains, extrêmement précieuse, surtout dans le contexte général du cinéma de l'époque — dominé, hélas, par le style théâtral, pompeux et fantaisiste lancé par la société française « Le film d'art » — a été reprise après la première guerre mon-

diale. Dans les séquences de bataille du « documentaire-reconstitution » *Ecaterina Teodoroiu*, réalisé en 1921 par le Service Cinématographique de l'Armée Roumaine, l'illusion de l'authenticité était tellement forte que, dix ans plus tard, le metteur en scène Ion Brună en a utilisé quelques plans, en guise « d'actualités », dans son film de fiction du même titre.

Pendant, malgré leurs intentions louables, à cause de la précarité des moyens financiers dont ils disposaient et aussi à cause de leur manque d'expérience, les premiers cinéastes roumains se sont trouvés, le plus souvent, dans l'impossibilité de réaliser leurs projets de façon réellement artistique. Leur aspiration à un style réaliste était trahie, d'un côté, par la technique rudimentaire dont ils disposaient, et de l'autre, par l'inhérente obligation de collaborer avec le théâtre — depuis les acteurs jusqu'aux décors et aux accessoires. Le profond divorce existant entre les intentions et le résultat final était d'autant plus visible dans les films inspirés par la guerre, car, pour rehausser le potentiel dramatique et l'authenticité, les réalisateurs avaient pris l'habitude d'introduire dans le canevas de l'action, des fragments d'actualités. La présence de ces fragments, enclavés dans la structure d'ensemble du film demandait évidemment, de la part des cinéastes, un surplus de réalisme et de franchise afin d'obtenir une homogénéité du style entre les séquences documentaires et celles de fiction⁴. Malgré cela, entre les plans empruntés aux actualités et ceux effectivement tournés, l'abîme demeurerait infranchissable. La confrontation brutale de la réalité sans fard, avec une réalité rendue par des moyens artistiques, soulignait, d'autant plus, les limites expressives d'un art insuffisamment assimilé, situé pour l'instant à mi-chemin entre le théâtre et le cinéma. Nos cinéastes avaient encore beaucoup à apprendre...

Et pourtant, abstraction faite de leurs défauts, les films de guerre de cette époque-là avaient un grand mérite: celui d'essayer

d'offrir au public à la fois une leçon patriotique et un message pacifiste. Toutefois, il faut remarquer que, par rapport au chiffre total des films réalisés en Roumanie pendant ces années-là, les metteurs en scène — à la différence de leurs confrères de la plupart des pays européens — ont accordé une grande attention à la guerre en tant que source d'inspiration, l'utilisant soit comme élément actif du drame, soit comme toile de fond d'une action qui n'avait pas de rapport direct avec la guerre. Dans la première catégorie on peut citer des films comme *Devoir et sacrifice* — une histoire d'amour, moralisatrice, tourné en 1925 par Ion Sahighian — ou *Les héros du peuple* — dû à Eftimie Vasilescu, tourné en 1926. Dans ce dernier, une intrigue amoureuse assez simple servait de prétexte pour présenter de façon successive les principaux moments de la guerre de 1914–1918. De la seconde catégorie fait partie *Lia*, tourné en 1927 par Jean Mihail.

Suivant le rapport présenté à la commission de la censure, *Devoir et sacrifice*, qui employait toute une série d'actualités illustrant « des épisodes des batailles des Carpați, Oituz, de Mărășești et de Mărăști »⁵, était censé être « un film destiné à l'éducation militaire et patriotique de la jeunesse et surtout des soldats roumains, par l'évocation des épisodes héroïques et de l'esprit de sacrifice pour la patrie »⁶. Mais les critiques de cinéma de l'époque ont compris aussi les autres intentions des auteurs : « les tableaux présentant les blessés et tous les autres effets malheureux de la sauvagerie guerrière, nous apprennent à apprécier davantage le temps béni de la paix »⁷.

Quant au film *Les héros de la patrie* — qui, en plus des fragments d'actualités roumaines et étrangères, contenait paraît-il, une séquence du *J'accuse*⁸ d'Abel Gance —, la meilleure preuve de sa lucidité réaliste, nous est donnée par le fait qu'encore qu'admis par la censure roumaine, il a dû être retiré de l'affiche à la demande de la légation de l'Allemagne. Il n'est plus reparu

à l'écran qu'après avoir souffert quelques coupures. A en croire Jean Mihail, il semble qu'une des séquences incriminées représentait « un village où des gosses nourrissaient des cochons dans un casque militaire allemand, trouvé dans un fossé... »⁹. L'intention profondément pacifiste de cette métaphore ironique était reprise d'ailleurs dans la scène finale, ainsi que le souligne une des chroniques du film : « comme une sublime évocation de la paix, le réalisateur n'a pas oublié de clôturer le film par une file de laboureurs qui retournent la terre, par l'image des cheminées fumantes de fabriques et les filets de pêcheurs au bord d'une rivière, se profilant sur le ciel... »¹⁰.

Mais, voilà qu'alors que les cinéastes roumains n'avaient pas eu le temps de trop se familiariser avec la technique et le style du film muet, la révolution du parlant frappait à la porte. C'est peut-être pour quoi le metteur en scène Ion Brună tentait l'aventure de tourner encore un film muet, « sonorisé » par la suite, *Ecaterina Teodoriu*, déjà mentionné. Écrit par le metteur en scène lui-même, le scénario évoquait, de façon émouvante, la personnalité de celle qu'on appelait « l'héroïne du Jiu ». Après avoir vainement attendu une subvention du Ministère de la Guerre, puis sollicité l'aide du Ministère des Beaux-Arts, Brună a été obligé de faire appel à une société privée. Une fois tourné, puis « sonorisé » (par adjonction de différents bruits et d'un fond musical accompagnant surtout les scènes de bataille), le film a été accueilli avec sympathie par le public. La vérité est, cependant, que la reconstitution scrupuleuse des scènes de guerre, le fait que le rôle de la vieille Teodoriu, était joué par la mère de l'héroïne, l'élan et le souffle de patriotisme qui animait, de façon intelligente et bien dosée, le film ne pouvaient pas, hélas, compenser les insuffisances artistiques, et surtout techniques.

Dès l'avènement définitif du parlant, les cinéastes roumains ont dû abandonner le

film de guerre qui posait des problèmes de mise en scène dépassant nettement leurs possibilités. D'autre part, la montée du fascisme en Europe, allait bientôt rendre ce thème inabordable, pour des raisons politiques et idéologiques facile à deviner. Au cours de la guerre, le metteur en scène Ion Sava s'est vu sollicité, par une société italienne, de réaliser en co-production le film *L'escadrille blanche*, une histoire d'amour assez compliquée, entre un aviateur et une infirmière faisant partie des services sanitaires de l'aviation¹¹. Par un étrange caprice du hasard, *L'escadrille blanche* a eu un sort assez malheureux. Aussitôt après la fin des prises de vue, l'Italie, qui entre temps avait tourné les armes contre les allemands, a connu une époque de luttes acharnées, ce qui a empêché Ion Sava de se rendre à Rome pour procéder au montage, comme prévu. Si bien que la version définitive a été bâclée par les italiens, Ion Sava n'y étant plus pour rien.

L'acte du 23 août 1944 clôturait par la force des choses le premier chapitre de l'existence tellement précaire du cinéma roumain. La suite d'événements de transcendence politique et sociale connue par notre pays, les transformations fondamentales opérées au niveau des structures institutionnelles ont imposé comme une nécessité et apporté comme un résultat la réorganisation totale de la production du cinéma roumain.

Plus de vingt ans se sont écoulés depuis la parution en Roumanie du premier produit de la nouvelle industrie cinématographique socialiste, — *La vallée retentit*, réalisé en 1949 par Paul Călinescu. Si pour des raisons d'ordre subjectif, ou de conjoncture, nos cinéastes n'ont pas abouti à cette miraculeuse consonance esthétique et de programme, qui ailleurs a engendré « écoles » et « nouvelles vagues », ils ont affirmé par contre une personnalité artistique bien forte. Un coup d'œil rétrospectif, même rapide, sur notre cinématographie nous la présente comme un faisceau de trajectoires individuelles, très distinctes,

qu'il s'agisse de vétérans comme Victor Iliu, de représentants de la génération moyenne, comme Liviu Ciulei, Iulian Mihai ou Manole Marcus, ou de jeunes espoirs, comme Radu Gabrea. Sauf rarissimes exceptions, sur chacune de ces trajectoires on trouve pour le moins un *film de guerre*.

On doit rappeler aussi, que, par une curieuse coïncidence — qui n'est d'ailleurs peut-être pas tout à fait une coïncidence et dont les raisons sont peut-être plus profondes — les grandes conquêtes artistiques du film roumain des dernières vingt années ont été représentées surtout par des œuvres où la guerre faisait sentir sa présence, directement ou indirectement: *Mitrea Cocor* (1952), *La vie ne pardonne pas* (1957), *Les flots du Danube* (1957), *La forêt des pendus* (1964), *A quatre pas de l'infini* (1964), *Trop petit pour une aussi grande guerre* (1970), *Alors je les ai tous condamnés à mort* (1972), *La forêt perdue* (1972), etc.

Sur nos écrans, le sombre souvenir des deux grandes conflagrations mondiales n'a cessé de reparaître, comme un tenace *memento*, repris et développé dans les registres les plus différents: aventure, espionnage, évocation historique, résistance, roman d'amour, etc. Même dans un film, comme *Felix et Otilia* (1972) la description méticuleuse, non dépourvue de certains excès esthétisants, d'un monde à l'agonie, est brusquement entrecoupée vers la fin, dans un hallucinant contrepoint, par les images bouleversantes d'un convoi sanitaire, où l'on y voit le personnage principal obligé de procéder à un brusque examen de conscience. Mis par hasard en face de son ancien rival, il reconsidère les événements du passé et leur importance, réelle ou présumée, en fonction de la nouvelle échelle de valeurs imposée par les réalités de la guerre et particulièrement en fonction du sentiment d'inanité glissé en lui par tout ce qu'il voyait se passer autour.

Tout naturellement, le long des années, nos films de guerre ont parcouru toutes

les étapes de l'évolution propre à ce genre et découlant de son essence même, évolution déterminée à l'échelle européenne par les mutations survenues dans les consciences et par le fait que toutes les notions politiques, sociales, culturelles aussi, ont dû être repensées. Si dans certains pays le passage de l'histoire au destin individuel, de l'épopée au drame, du mythe héroïque à la méditation démythifiante s'est produit brusquement, par de violentes ruptures, dans les films roumains, le changement de tonalité s'est effectué de façon moins abrupte, par un processus de transformations, impliquant moins de secousses. Et cela, en partie aussi, par le fait que, fidèles à la tradition réaliste héritée des pionniers de notre cinéma, les nouvelles générations de metteurs en scène ont pratiqué d'emblée un réalisme lucide, faisant preuve d'une claire vision des événements historiques et échappant aussi aux pièges d'un romantisme excessif. A ce point de vue, *Mitrea Cocor* (1952) peut offrir un exemple particulièrement éloquent. Tourné en 1952, à une époque où les films européens s'avéraient dominés par le mythe du héros, idéalisé au-delà de toute vraisemblance, *Mitrea Cocor* frappe par la sobriété de son discours cinématographique. D'ailleurs, en portant à l'écran le roman du grand écrivain Mihail Sadoveanu, le metteur en scène Victor Iliu se proposait de présenter en tout premier lieu un tableau du lendemain immédiat de la guerre: c'est pourquoi la guerre n'y a été retenue que dans la mesure où, ayant modifié le destin des personnages, elle avait déclenché dans leur psychologie, des réactions en chaîne. A commencer par le personnage principal, Mitrea Cocor, le fils de paysan qui, riche de l'expérience humaine et sociale acquise au front et pendant le temps où il a été prisonnier, participe de façon active, à la réalisation de la réforme agraire de 1945. La guerre aura donc joué là un rôle de catalyseur dans la transformation de son univers politique et social. Ainsi, les séquences de guerre n'ont qu'un caractère

épisodique dans l'économie du film. D'ailleurs, même dans la plupart des films considérés de guerre, tournés après 1950, cette guerre apparaît plutôt comme une toile de fond historique ou comme la source de situations limite. C'est surtout le fait que l'insurrection armée du 23 août 1944 — moment clef du destin de notre peuple — se situe dans le cadre de la seconde conflagration mondiale, qui explique l'intérêt majeur accordé par nos cinéastes à cette époque.

A cause de la complexité de cette période historique, dans tout une série de films (*Les flots du Danube* de Liviu Ciulei, *Soldats sans uniformes* de Francisc Munteanu, *La Tempête* d'Andrei Blaer, *L'étranger* de Mihai Iacob), nos réalisateurs ont été obligés d'emprunter des éléments appartenant à des genres tout différents, mélangeant ainsi le film de résistance au film social (*L'étranger*), le film d'espionnage au film psychologique (*Le secret du code* de Lucian Bratu), ou le film politique au film d'évocation historique (*Le procès blanc* de Iulian Mihu). S'étant attaché à rappeler le sacrifice de ceux qui, sans la moindre hésitation, ont sacrifié leurs vies au triomphe d'une grande aspiration, ou d'une haute idée, ces films ont été amenés à présenter de saisissantes figures d'héros anonymes qui, aux pires moments de la tourmente, ont su demeurer fidèles à eux-mêmes et à ce qui doit faire honneur à la condition humaine. « On peut aimer — écrivait Malraux — que le sens du mot art soit tenté de donner conscience aux hommes de la grandeur qu'ils ignorent en eux »¹².

Quoi qu'il en soit, dans toutes ces œuvres ayant trait directement ou indirectement aux préparatifs ou au déclenchement de l'insurrection armée, et, par cela même au tournant intervenu dans le déroulement de la guerre, on constate de la part de leur réalisateurs, un souci permanent de mettre en relief le côté dramatique et d'éviter avec soin les effets spectaculaires, traduit

entre autres, par l'effort de ne pas trahir le tragique de la vérité humaine par l'exploitation outrancière des machines de guerre, tellement tentantes par leur qualités photogéniques.

Dans son étude *Art as a form of reality*, Marcuse ne disait-il pas : « dans un certain sens l'Art en soi, est un *happy-end*, car le désespoir devient sublime et la douleur belle... La forme contredit le contenu et triomphe sur celui-ci, au prix de son anesthésie »¹³.

D'ailleurs, on peut affirmer que la cinématographie roumaine a généralement évité tout excès spectaculaire. D'autant plus qu'en l'occurrence, une exploitation non-voulue, mais implicite, du côté « sportif » de la guerre, peut aboutir à annihiler le caractère dissuasif, donc le sens pacifique d'une œuvre. Le même souci se remarque dans certains films d'aventure inspirés toujours par la guerre. Dans *Derrière les sapins* (Mihai Iacob et Mircea Drăgan) *Le Tunnel* (Francisc Munteanu), *Le château des condamnés* (Mihai Iacob), etc., le suspense et l'excès de tension de certaines séquences palpitantes sont, par contraste, tempérés par des images plus graves, où l'élément tragique est rappelé, par exemple, par la façon absurde dont est tué un être innocent, ou par la mort inutile d'un véritable héros.

Au crépitement des mitrailleuses ou au fracas des canons, les cinéastes roumains ont nettement préféré de se pencher davantage avec attention sur la lutte sourde qui se déroulait dans l'âme des êtres simples — pour la plupart des civils — contraints par la guerre à choisir entre l'aliénation consentie et la liberté à conquérir. Dans *A quatre pas de l'infini* (Francisc Munteanu), dans *Deux hommes pour une seule mort* (Gheorghe Nagy) ou dans *Alors je les ai tous condamnés à mort* (Sergiu Nicolaescu), nous assistons à la soudaine prise de conscience de toute une série de personnages, qui, au seuil même de la mort, découvrent en eux l'existence d'un être

supérieur insoupçonné, ce qui fait que le sacrifice leur apparaît comme justifié et accepté de plein gré.

Afin de pouvoir davantage les souligner, nous avons à dessein réservé pour la fin de cette succincte analyse, les trois meilleurs films de guerre réalisés en Roumanie : *La vie ne pardonne pas* (Mihu Iulian et Manole Marcus, 1956), *La forêt des pendus* (Liviu Ciulei, 1964) et *Trop petit pour une aussi grande guerre* (Radu Gabrea, 1970), dont la valeur artistique — que personnellement nous considérons exceptionnelle — a reçu aussi une confirmation internationale. Dans l'ensemble de la production des films de guerre, ces œuvres se distinguent par la lucidité amère de leur vision ainsi que par le raffinement de leur langage cinématographique. Qu'ils parlent du premier conflit mondial (comme c'est le cas pour les deux premiers films mentionnés) ou qu'ils évoquent des épisodes du second (le film de Radu Gabrea), les cinéastes y condamnent avec la plus grande sévérité l'absurdité d'un carnage que les humains non seulement acceptent officiellement et parfois même exaltent, mais poussent encore plus souvent jusqu'aux frontières de l'inhumain. « La guerre : chacun est libre et pourtant les jeux sont faits » disait Sartre. En nous montrant la lutte désespérée mais inutile que les héros livrent pour sortir de ce cauchemar sans fin, nos cinéastes ont ajouté d'admirables pages aux traditions de paix et d'humanité de la culture roumaine. Nous rappelons, à ce propos, une séquence particulièrement significative de *La forêt des pendus*, qui montre le déluge d'obus tombant sur les paysans qui, au mépris de la guerre, qu'ils veulent défier, se sont mis à labourer la terre dans une zone stratégique. Cette séquence nous fait penser au mot de Camus : « L'absurde c'est la raison lucide qui constate ses limites »¹⁴, mais, « il n'a de sens que dans la mesure où l'on n'y consent pas »¹⁵. Le héros de *La vie ne pardonne pas*, aura compris trop tard cette vérité. Ayant

découvert, dès l'âge le plus tendre, la douleur et la mort, l'enfant au visage triste de
Trop petit pour une aussi grande guerre,

connaîtra, peut-être, le jour où le recours
aux armes sera devenu un lointain souvenir.

Notes

¹ *Ciné-Journal* 1912, n° 201 du 29 juin 1912. Ce texte a été recueilli à Paris par M. ION CANTACUZINO sur l'aimable suggestion de M. CHARLES FORD, qui a bien voulu le lui signaler.

² JEAN MIHAIL, *Filmul românesc de altădată*, Ed. Meridiane, Bucarest, 1967, p. 11.

³ *Ciné-Journal* 1912, n° 199 du 15 juin 1912.

⁴ MANUELA GHEORGHIU, *Contribuții la istoria cinematografului în România, 1896–1948*, Ed. de l'Académie, Bucarest, 1971, p. 139.

⁵ ION CANTACUZINO et B. T. RÎPEANU, *Producția cinematografică în România (1897–1930), Filmul de ficțiune*, Ed. de l'Archive Nationale de Film, Bucarest, 1970, p. 238.

⁶ *Ibidem*, p. 238.

⁷ *Cinema*, n° 26/1926.

⁸ ION CANTACUZINO et B. T. RÎPEANU, *op. cit.*, p. 254.

⁹ JEAN MIHAIL, *op. cit.*, p. 74.

¹⁰ *Rampa*, du 28 février 1927.

¹¹ JEAN MIHAIL, *op. cit.*, p. 227.

¹² ANDRÉ MALRAUX, *Le temps du mépris*, Gallimard, Paris, 1953, p. 9.

¹³ HERBERT MARCUSE, *On the future of art*, New York, 1970, p. 129.

¹⁴ ALBERT CAMUS, *Le mythe de Sisyphe*, Gallimard, Paris, 1963, p. 71.

¹⁵ *Ibidem*, p. 50.

Apparemment ces quelques lettres témoignent d'une amitié assez brève; en réalité, dès la première en date on sent que, sans l'avouer, ces deux grandes personnalités ne faisaient que reprendre un dialogue qui avait commencé quelque quarante années auparavant.

Insister sur la biographie de Marcel Mihalovici nous paraît inutile. Ce grand compositeur, ce maître que Claude Rostand considère «un des musiciens les plus complets de notre époque» est un des porte-parole de la spiritualité roumaine fortement implantée au cœur même de l'Occident, qu'il enrichit par son œuvre. Et en pensant aussi à Georges Enesco et Lipatti, à Brancusi, Brauner, Varbanesco et Horia Damian, à Mircea Eliade, Eugène Ionesco et à tant d'autres, nous comprenons l'autorité de l'héritage spirituel qu'ils moulèrent aux exigences de l'art moderne. Chacun d'entre eux représente une facette de plus du grand art universel, dont les racines sont fortement implantées aux quatre coins du monde.

Nous nous imaginons Marcel Mihalovici tout jeune, étudiant à Paris sur les conseils d'Enesco, décrochant l'un après l'autre des prix, des reconnaissances officielles, pour arriver à occuper sa place sous la coupole de l'Institut. C'est ici qu'il rencontra, après tant d'années, son ancien ami Oprescu qui, quoique absent, était évoqué par un Louis Hauteœur ou un Julien Cain. Près d'eux était présent le souvenir d'Enesco, de Brancusi et, pourquoi ne pas le dire, de la maison remplie d'objets d'art du professeur Oprescu où les trois membres de l'Institut avaient passé, lors de leur voyage à Bucarest, des heures inoubliables.

En publiant ces lettres nous apportons un hommage à cette amitié qui ne fléchit pas lors des circonstances tragiques des années '40 qui isolèrent Marcel Mihalovici

au sud de la France, loin de ce Paris qui l'avait adopté dès 1919. En même temps nous marquons notre reconnaissance au compositeur qui, universellement reconnu, est resté foncièrement un des nôtres.

Radu Ionescu

Paris 30—9 — /19/67

15, Rue du Dragon

Cher et vénéré Professeur,

Les journées vraiment vertigineuses qui ont clos notre séjour en Roumanie ne m'ont même pas laissé le répit de vous téléphoner pour prendre congé de vous et pour vous dire mon plaisir et mon émotion de lire cette évocation que vous avez écrite d'un Paris, d'une époque et de gens qui aujourd'hui sont entrés dans la légende. Vous l'avez écrite avec une plume trempée dans l'encre des souvenirs de votre jeunesse, j'ajoute, dans l'encre lumineuse...¹.

Ma femme² et moi avons emporté l'image du chaud, de l'extraordinaire intérieur où vous vivez. Nous vous remercions une fois encore pour l'accueil si amical que vous nous avez fait. Mercredi passé, à l'Académie³, j'ai parlé à Monsieur Hauteœur des visites que nous vous avons rendues et je lui ai transmis vos salutations. Il m'a dit qu'il venait justement de recevoir une lettre de vous. Ma femme et moi, nous vous souhaitons d'abord une bonne santé et aussi de pouvoir animer pendant longtemps encore par votre présence, cher Professeur, les trésors que vous avez accumulés au cours d'une vie passionnée pour tout

ce qui est beau et noble et de continuer pendant tout aussi longtemps à transmettre une éthique de l'art à une jeunesse qui, plus que jamais, a besoin d'un guide comme vous. Je serais heureux de recevoir de temps à autre un signe de vie de vous.

Je vous prie, cher Maître, de voir ici l'écho d'une admiration de longue date et d'une nouvelle et respectueuse amitié

Marcel Mihalovici

Ma femme vous transmet, elle aussi, ses pensées les plus chaleureuses et dévouées.

Paris, 1^{er} janvier/1968
15, Rue du Dragon

Cher et vénéré Professeur,

Je ne voudrais pas laisser passer ce premier jour de la Nouvelle Année sans vous faire part des vœux les plus chaleureux que ma femme et moi vous adressons — en premier lieu pour une bonne santé —, mais aussi pour que vous soyez comblé de toutes les satisfactions possibles en ce 1968 /.../.

J'espère avoir de vos nouvelles par MM. Hauteœur et Julien Cain, quand je les verrai à l'une des séances de l'Institut. J'ai été extrêmement touché par les paroles contenues dans votre première lettre, où vous me disiez avoir en moi un troisième ami à Paris. Vous aussi m'êtes très cher, sans parler de la grande admiration que j'ai pour vous. Je prends la liberté de vous avouer mon amitié profonde — amitié partagée aussi par ma femme — amitié, comme on dirait, *auf dem ersten Blick*. /.../

Je vous prie, cher Professeur, d'accepter tous nos sentiments de respectueuse sympathie

Marcel Mihalovici

Paris, 8. VII./1968
15, rue du Dragon, VI^e

Cher Professeur,

J'espère que ces lignes vous rejoindront quelque part à la campagne, à la montagne ou à la mer, en pleines vacances, en plein repos, ainsi que vous le méritez après une année de travail intense.

Je ne vous ai plus écrit depuis longtemps. Et je ne veux invoquer aucune excuse. Tout au plus vous dirai-je que j'ai travaillé, que, par ordre du médecin, je reste beau-

coup de temps couché, que j'ai passé par des inquiétudes dont vous êtes sûrement au courant et qui m'ont profondément troublé — car je suis, d'un côté, un homme qui aime l'ordre et, de l'autre côté, mes sentiments vont vers la jeunesse, je ressens ses angoisses et ses aspirations; je sais qu'il y a bien des travers dans l'enseignement universitaire, c'est-à-dire que les méthodes dans l'enseignement ne correspondent peut-être plus aux exigences de notre temps, vous le savez mieux que moi-même — j'ai des amis professeurs universitaires, qui, sans être nullement révolutionnaires, réclament, à côté de leurs étudiants, des réformes. Ils ne veulent plus tenir des cours devant un amphithéâtre où se pressent de 1 000 à 1 500 étudiants, ils veulent avoir 30 ou 40 étudiants, pour tenir avec eux de vrais colloques, ce qui leur permettrait d'opérer une sélection parmi les étudiants, etc., etc....

J'ai eu ici la visite de Barbu Brezianu, nous avons parlé de beaucoup de choses, de vous, bien entendu. C'est un homme fin et cultivé. Il est venu s'informer sur Brâncuși. Vous êtes sans doute au courant du livre qu'il veut dédier au grand sculpteur. Il a aussi traduit du français une petite étude que j'ai consacrée au sculpteur Irina Codreanu⁴ et qui vient de paraître dans le catalogue de cette exposition: vous l'avez peut-être visitée à Bucarest.

J'ai reçu entre temps l'extrait des Annales de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie, contenant votre admirable « vol d'oiseau » sur les arts de notre pays. Une remarquable synthèse, où vous me faites l'honneur de me citer. Mille fois merci. Comment allez-vous? A quoi travaillez-vous? Comment vous portez-vous? Nos confrères de l'Institut, M. Hauteœur et M. Cain, n'ont pas eu non plus, il me semble, dernièrement de vos nouvelles. Car ils m'en auraient fait part. M. Hauteœur a des soucis à cause de l'état de santé de sa femme. Il est parti chez lui, à la campagne; mercredi dernier il me disait que sa femme allait beaucoup mieux. M. Cain a été, lui aussi, souffrant, à la suite d'une opération dentaire. Mais

il sera mercredi prochain à la séance où l'on recevra un nouveau membre, l'architecte Guillaume Gillet, fils de Louis Gillet. Cela parce que, étant actuellement président de l'Académie des Beaux-Arts, Julien Cain présidera la cérémonie et fera le discours de réception. Ma femme est absente. Elle a été toute cette année en voyage, trois fois en Amérique, puis aux Pays-Bas, en Allemagne, Belgique, Suisse et je ne sais plus où. Elle a donné aussi des cours au Conservatoire, toujours entre deux voyages. Elle vient de recevoir la Légion d'Honneur... Moi je continue l'orchestration de ma cinquième symphonie — la cinquième... j'écris ces mots avec recueillement, crainte et humilité...

J'ai corrigé un tas d'épreuves, j'ai beaucoup lu, j'ai vu des amis, j'ai été à quelques concerts, au théâtre, mais tout cela avec mesure, car je ne voudrais guère contrarier mes médecins.

Cet après-midi j'irai chez l'un d'eux pour un contrôle, c'est-à-dire pour faire un électrocardiogramme.

Je ne sais pas quand nous partirons en vacances. Probablement vers le 3 août car Monique fera encore des disques jusqu'à la fin de juillet: l'œuvre complète pour piano de Ravel.

Si vous disposiez d'un instant pour me donner de vos nouvelles, j'en serais bien content. Nous pensons toujours à vous, à l'amitié avec laquelle vous nous avez accueillis⁵ dans votre maison pleine d'œuvres d'art et de rêverie⁶. J'achève, en vous exprimant tout l'amour, toute l'admiration que nous ressentons tous les deux pour vous

Marcel Mihalovici

Paris, le 1^{er} janvier 1969

15, Rue du Dragon

Cher Professeur et ami*,

C'est la première lettre que j'écris en cet an nouveau. Je voudrais qu'elle fût auprès de vous la messagère de tous les vœux profonds que ma femme et moi vous adressons — que l'Année vous soit bonne, pleine de satisfactions de toutes sortes,

qu'elle soit favorable à votre santé, surtout, et que vous puissiez, comme par le passé, continuer à animer la vie spirituelle de notre chère Roumanie, avec vos lumières, votre savoir, vos intuitions, et, aussi, avec cette humanité dont vous rayonnez et qui, je crois, doit être le moteur même de tout le mouvement intellectuel que vous avez su engendrer autour de vous.

Il y a trop longtemps que je ne vous ai plus écrit: j'ai travaillé énormément les deux derniers mois. J'ai écrit une nouvelle œuvre pour orchestre et j'ai dû cesser toute correspondance pour pouvoir mener à sa fin cette musique que la Radio d'ici m'avait commandée et que je devais terminer pour une date précise. Voilà qui est fait. Je vais à nouveau pouvoir remettre à ma 5^e Symphonie, que j'espère pouvoir orchestrer vers la fin du mois de mars. Je vous lis parfois, mon cher Professeur, je reçois régulièrement la *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art* — quelle superbe revue! Je la lis toujours d'un bout à l'autre. Le deuxième numéro contient votre vivante étude sur les chanteurs et comédiens roumains qui se sont illustrés sur des scènes de l'étranger⁷. Je suis enchanté d'y apprendre des tas de choses que j'ignorais. Il y a d'autres études très remarquables. A ce propos, je voudrais vous demander s'il n'était pas possible de m'envoyer un second exemplaire de ce numéro de votre revue (Tome V-1968).

Figurez-vous que l'un de nos amis — il est professeur à la Faculté de Médecine — possède par je ne sais plus quel hasard, plusieurs œuvres du peintre Vărbănescu — ils sont ravis de leur acquisition, mais ne savent rien de ce peintre — et moi, j'avoue qu'en dehors du fait que j'avais, depuis de longues années déjà, pu admirer de ses toiles, j'ignorais tout de sa vie, de son œuvre, de sa carrière. Et ce dernier numéro de la revue que vous dirigez, contient précisément des tas de renseignements sur Vărbănescu⁸. J'aimerais donc pouvoir offrir à ce médecin ami votre revue, et c'est pour ne pas me priver de mon exemplaire, que

* Lettre rédigée en français.

je me permets d'en demander un autre. Peut-être que M. Voicana, à qui je vous prie de transmettre mon meilleur souvenir, voudra bien me faire cet envoi. Je vous en remercie de tout cœur d'avance.

J'ai voyagé en octobre. On a fêté mon 70^e anniversaire à Berlin, à Zürich, à Stuttgart, à Brunswick. On y a donné de mes œuvres symphoniques et de chambre — à Paris on a donné mon opéra *Krapp* (ou *La dernière Bande*), texte de Samuel Beckett.

Je vois tous les mercredis Messieurs Julien Cain et Hauteœur. Nous parlons souvent de vous. M. Hauteœur est mon voisin de table et je suis toujours heureux de pouvoir échanger avec ce moderne Pic de La Mirandole des idées: Je m'instruis toujours auprès de lui.

Ma femme se porte bien, elle revient d'une longue tournée en Italie. Cette Italie que nous chérissons tant! Mais il a plu sans cesse à Milan, à Rome, à Naples, à Palerme, et Monique n'a pu qu'aller de son hôtel à la salle de concerts et n'a pu revoir tous les lieux qu'elle eût aimé revoir. La semaine prochaine elle repart pour la Hollande et ensuite elle fera des cours au Conservatoire. C'est-à-dire que nous sommes des gens qui n'avons pas le temps de nous ennuyer. Avez-vous lu les articles qui m'ont été consacrés par Vancea et Pandelescu dans *Muzica* du mois d'octobre?⁹ Ce sont de gentils témoignages d'amitié. Je me fais un plaisir de joindre à cette longue (trop longue) lettre un catalogue de mon travail, précédé d'une préface de Claude Rostand, que vient de publier mon éditeur.

Tous nos vœux encore, cher Professeur et ami, et merci des vôtres (avec les si belles reproductions...).

A vous, respectueusement—affectueusement

Marcel Mihalovici

Paris, 14. I. 1969

15, Rue du Dragon

Cher Professeur,

J'ai reçu hier soir vos lignes du 10 courant, qui ont dû se croiser avec celles que je vous ai adressées la semaine dernière. Mille fois merci. Je suis très touché par

vos vœux pour mes 70 printemps — enfin je fais encore tout mon possible pour maintenir au moins une façade et je m'efforce de ne pas vieillir comme ça, tout d'un coup. C'est-à-dire que je travaille toujours et que je pense, afin d'empêcher mes cellules cérébrales de se rouiller tout à fait. Je suppose que c'est là également le secret de votre jeunesse si lumineuse et si prolongée... Je suis aussi touché par votre démarche à la Radiodiffusion Roumaine. Il me semble que J. V. Pandelescu avait transmis quelque chose sur les ondes roumaines en octobre dernier. En réalité, j'ai toujours vécu dans une sorte d'ombre qui correspond à un de mes concepts éthiques, et en fait partie intégrante: de ne pas me pousser, comme on dit. Vous avez lu peut-être, dans la revue *Muzica* d'octobre¹⁰, une brève étude sur mon œuvre (Zeno Vancea) et un article plus ample et plus pittoresque, c'est-à-dire anecdotique, par J. V. Pandelescu. Oui, je vous remercie cordialement pour tout. J'espère que vous avez bien commencé la nouvelle année et je vous souhaite de continuer de même jusqu'à sa fin.

Monique et moi vous disons notre affection respectueuse

Marcel Mihalovici

Paris, 17 mars 1969

15, Rue du Dragon

Cher Professeur,

Aujourd'hui, c'est le facteur qui m'a réveillé de grand matin avec une lettre recommandée qui, une fois lue, m'a rempli d'un rare bonheur: c'était votre lettre et l'article du *Contemporanul* /sic/ que vous avez eu la bonté de me consacrer.

C'est le plus bel hommage qu'il m'a été donné de recevoir à l'occasion de mes 70 printemps... Merci de tout cœur pour la gerbe de fleurs que vous m'offrez là. *Ça valait la peine de vivre si vieux, ne serait-ce que pour avoir la joie de recevoir pareil hommage de l'homme que vous êtes et que je respecte, aime et admire pour des tas de raisons...**

* En français dans le texte.

Je souhaite et, du même coup, je vous le souhaite aussi, de pouvoir récidiver après dix ans.

J'aurais néanmoins une petite remarque à faire: je suis resté Roumain pendant presque 40 années, à Paris. Je n'ai jamais voulu accepter une autre nationalité que celle qui était mienne: /.../ je demeure à Paris depuis 1919, c'est-à-dire depuis le temps où j'étais étudiant, je suis marié à une Française, j'ai ici ma situation et ma vie, sans parler de tous les services que, étant à Paris, j'ai rendus à la musique roumaine avant et après la guerre /.../

Mais un passeport n'est après tout qu'un bout de papier, tandis que le cœur est ce noble organe qui palpite en nous continuellement, et le mien n'a jamais cessé de battre pour le pays où je suis né¹², pour les lieux où j'ai passé mon enfance et où, pour la première fois, me fut révélé

la vision du beau, vision qui depuis lors ne m'a plus jamais quitté.

Ma femme, à laquelle j'ai traduit l'article, est elle aussi enchantée et vous remercie. Nous menons une vie de fébrilité, fébrilité créatrice, fébrilité à l'occasion des concerts, fébrilité, hélas, parfois mondaine (à laquelle on ne saurait échapper à Paris et qui vous dévore votre temps). La santé est bonne. Nous résistons.

Nous espérons que vous êtes de nouveau bien portant. J'ai parfois de vos nouvelles par Hauteœur que je vois régulièrement le mercredi, à l'Institut. Je me réjouis de pouvoir lui donner après-demain, à mon tour, des nouvelles récentes de vous¹³.

Permettez-moi, cher Professeur, de vous embrasser de la part de Monique aussi.

Affectueusement vôtre

Marcel Mihalovici

¹ Georges Oprescu, *Un chapitre peu connu de la vie sociale et artistique de Paris de la « Belle-Epoque »*, dans *Gazette des Beaux-Arts*, juillet-août 1967.

² Monique Haas, pianiste de grande réputation.

³ Elu à l'Institut, membre correspondant de l'Académie des Beaux-Arts en 1964, occupant le fauteuil qui fut jadis celui d'Enesco et, bien avant lui occupé par Flotow, Verdi et Tchaïkovsky. George Oprescu fut lui aussi membre correspondant de l'Académie des Beaux-Arts.

⁴ D'origine roumaine, Irina Codreanu, élève de Brancusi, fut invitée par l'État roumain à organiser une grande exposition rétrospective à Bucarest en 1968.

⁵ Lors du Festival Georges Enesco de Bucarest, dont Marcel Mihalovici est membre du jury, furent présentées les *Stances*, lieds dont les vers appartiennent à Mariana Dumitrescu. Interprètes: Arta Florescu accompagnée au piano par Martha Joja.

⁶ George Oprescu fit don dès 1962 de sa maison et de toutes ses collections à l'Académie Roumaine, maison qui est actuellement le Musée d'art « George Oprescu » de l'Académie Roumaine.

⁷ Georges Oprescu, *Représentants illustres du chant et de l'art dramatique roumains à l'étranger* (Darclée, Marie Ventura, de Max, Yonnel, Elvire Popesco), dans *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art*, tome V, 1968.

⁸ Radu Ionescu, *Démètre Varbanesco* [peintre français d'origine roumaine], dans *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art*, tome V, 1968.

⁹ Zeno Vancea et J. V. Pandulescu, Marcel Mihalovici, dans *Muzica*, octobre 1968.

¹⁰ Voir note 9.

¹¹ George Oprescu, Marcel Mihalovici la 70 de ani, dans *România literară*, 13 mars 1969.

¹² Né à Bucarest le 22 octobre 1898, Marcel Mihalovici commença ses études dans sa ville natale. Après avoir remporté une mention honorifique au concours de composition George Enescu en 1919, il allait s'installer à Paris sur les conseils d'Enesco même pour achever ses études à la Schola Cantorum. En 1920 il remporta le deuxième prix George Enescu (*I^{re} Sonate pour violon et piano*) et en 1925 le premier prix (*Introduction et mouvement symphonique*). Maintes œuvres de Marcel Mihalovici sont d'inspiration roumaine: *Chindia* (1929), *Capriccio Roumain* (1936), *Un danseur roumain* (1937), *Stances* (1964) entre autres. Le fait que bien souvent la première audition de ses œuvres a eu lieu à Bucarest, ou à l'étranger, interprétées par des Roumains, est encore une preuve des relations étroites et continues de Marcel Mihalovici avec sa patrie: 1923, 1924, 1925, 1927, 1929, 1930, 1936, 1937, 1958, 1959, 1965, 1967 sont les dates auxquelles ses œuvres furent interprétées ou jouées sous la baguette d'éminentes personnalités tels Georges Enesco,

George Georgescu, Dinu Lipatti, Constantin Silvestri, Mihail Jora, Ion Bădănoiu, Arta Florescu, etc. Enfin, deux films parmi tant d'autres, d'un auteur roumain — Elie Lothar — jouirent d'une partition musicale de Marcel Mihalovici (*Ténériffe*, 1933 et *Bois d'Afrique*, 1952).

¹³ George Oprescu est mort à Bucarest en août 1969. Nous nous permettons de publier la lettre que Marcel Mihalovici nous envoya fin décembre 1971 pour nous autoriser de publier sa correspondance avec le professeur :

Cher Monsieur Ionescu,

(...) Je suis absolument d'accord que vous publiez ma correspondance avec le Professeur Oprescu, puisque vous pensez qu'elle est assez intéressante pour être offerte aux lecteurs de la *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art*...

Je connaissais le Prof. Oprescu depuis plus de 40 ans, du temps où il dirigeait le Musée Toma Stelian à la Chaussée *. J'allais lui rendre visite en été, lorsque j'étais à Bucarest pour mes vacances : nous échangeons des gravures concernant l'histoire des Roumains, dont j'en faisais l'acquisition ici : je lui cédaï celles que je possédais en double et il en faisait de même avec les siennes. Presque toutes ont disparu de la maison de mes parents et de celle de mes frères de Bucarest et de Sinaia — dans le tourbillon de l'histoire et du temps... Je possédais encore le portrait de Heliade Rădulescu, exécuté à Paris vers 1848–1850 par Nanteuil et j'en ai fait don à la Bibliothèque de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie. De temps à autre il m'envoyait du vin rosé qu'il fabriquait chez lui, à la campagne... Il y a longtemps de cela. Puis nous nous sommes revus à Bucarest en 1967, à l'occasion d'un Festival Enesco. J'avais alors publié dans *Scînteia* un article sur Enesco, article que le Professeur avait lu, et il me fit l'honneur de me téléphoner à l'Athénée Palace où j'habitais, pour me dire que mes souvenirs du grand musicien, dans l'intimité

duquel j'avais vécu durant les dernières années de sa vie, l'avaient profondément ému et qu'il désirait me revoir. Je lui ai tout de suite rendu visite dans le local de Calea Victoriei où siégeait à ce moment l'Institut d'Histoire de l'Art, près de l'ancienne Caisse d'Épargne ; ensuite il nous invita, ma femme et moi, de lui rendre visite dans sa maison-musée. Nous étions charmés de ces visites. Je ne peux oublier son Brâncuși (nous fûmes tous les deux très amis avec Br.), non plus que l'esquisse pour *Le Moulin de la Galette*. Je lui fis part de mon idée qu'il s'agirait plutôt d'une copie exécutée par Renoir lui-même, mais postérieure au tableau qui se trouve au Jeu de Paume, peint en 1880, car le tableau de la Rue Clunet possédait toutes les qualités du coloris caractéristique pour la période d'après 1885 (ces verts-olive et ces bleus qui avaient perdu l'aspect de « porcelaine » du tableau de Paris). Quant aux deux Magnasco qu'il possédait, je lui dis que je considérais comme incontestablement authentique celui qui se trouvait au rez-de-chaussée, mais que je concevais certains doutes en ce qui concernait celui du premier étage. Je me basais sur les nombreux Magnasco vus en Italie, à Moscou, à Paris, à Braunschweig — il y en avait un grand, superbe — et, jadis, à Bucarest. Cependant, le Professeur était d'avis que celui de l'étage était absolument authentique. Et combien d'autres tableaux, sculptures, meubles, tapis et livres, dont je me souviens lorsque je pense à la maison de la Rue Clunet. Je vous envie d'être le conservateur de cette merveilleuse collection, amassée avec amour par celui qui a véritablement su aimer l'art, cette collection vraiment « à la mesure humaine », c'est-à-dire d'un type rare... dont on désirerait posséder chaque objet d'art qui en fait partie...

Vous voyez, cher Monsieur Ionescu, je suis un bavard incorrigible, je vous prends votre temps avec des riens. Veuillez m'en excuser. J'attends votre lettre.

Avec mes sentiments les plus distingués

Marcel Mihalovici

* Il s'agit de la chaussée Kiseleff, à Bucarest.

Sans aucun doute, la saison 1971—1972 peut être comptée parmi celles qui ont le plus contribué à mettre Bucarest au premier rang des centres musicaux de l'Europe, voire même du monde entier. C'est un fait dont, bien sûr, les critiques ont été les premiers à saisir la portée, vu l'avalanche des concerts et spectacles musicaux — pour la plupart dignes du plus haut intérêt — auxquels ils devaient faire face; mais il a été souligné aussi par quelques hôtes de distinction, qui, quoique accoutumés au rythme de l'activité musicale de grandes métropoles, ont néanmoins tenu à remarquer expressément l'intensité de la vie musicale de la capitale de Roumanie. L'auteur de cette chronique a eu l'honneur d'avoir un entretien avec le très distingué compositeur et chef d'orchestre M. Tony Aubin, membre de l'Institut et président de l'association « Les amis de Georges Enesco » de Paris, après un concert de l'Orchestre philharmonique « George Enescu », où il avait été au pupitre; durant cet entretien M. Aubin nous déclara: « En ce qui regarde la vie musicale de Bucarest, elle en impose à tout venant (même à celui qui ne fait que jeter un coup d'œil sur les affiches) par sa richesse; en comptant les concerts qui ont lieu soit à l'Athénée, soit à la Radio, soit dans quelque autre salle de concerts, on se rend compte qu'il n'y a pas de soir sans un événement musical. Cette diversité est, par cela même, extrêmement stimulatrice »¹. Et, après avoir analysé les causes de cette abondance, Tony Aubin ajoute encore: « L'aide matérielle que l'Etat accorde, chez vous, d'une façon systématique aux groupements musicaux et aux compositeurs est d'une extrême importance. D'ailleurs, tous les Etats socialistes soutiennent en général davantage l'art et la musique que les autres Etats. Tout cela explique évidemment le grand nombre de

manifestations musicales qu'on peut admirer dans une ville comme la vôtre »².

En effet, la saison musicale dont nous avons entrepris l'analyse n'est, en fin de compte, qu'une saison soi-disant *habituelle*, toutefois elle met en évidence une foule d'aspects différents, vraiment concluants pour une certaine maturité. Celle-ci aurait réclamé une analyse minutieuse, elle aussi, vu qu'elle résulte d'un processus dont le déroulement a eu lieu pendant de longues années, impliquant bien des efforts et des transformations.

Dans le domaine de la propagation de la création roumaine originale, nous commençons par signaler la première audition de l'opéra *Hamlet* par Pascal Bentoiu, donnée dans un concert de l'Orchestre philharmonique « George Enescu » et de son chœur (le 19 et le 20 novembre 1971). Cela a vraiment marqué une date importante dans l'histoire du drame lyrique roumain, bien des critiques étant enclins à ranger l'opéra de Bentoiu parmi les meilleurs dans son genre, après *CEdipe* de Georges Enesco; comme on le sait, il avait déjà remporté, en 1970, le prix « Guido Valcarenghi » à Rome, étant maintenant connu et diffusé par bien des postes de radio d'Europe. Bentoiu a remanié le texte de Shakespeare, en partant de l'idée qu'il est universelle-

ment connu — et il en a retenu l'essence des caractères, du conflit et du drame. Il ne s'est donc plus tenu à la splendeur, prise à la lettre, du texte, mais l'a considéré seulement en tant qu'instrument d'une vision musicale personnelle du sujet. C'est pourquoi l'opéra nous paraît vraiment convaincant comme tel, parce qu'il s'évade précisément de la sphère d'une bonne « musique de théâtre » strictement adaptée aux rigueurs d'une pièce quelconque. De cette manière Bentoiu évite aussi le péril de se mesurer à Shakespeare, par une imitation musicale servile. Ayant son point de départ dans le *Hamlet* de Shakespeare, l'opéra possède donc aussi une valeur à lui seul, en dehors de celle de sa géniale source d'inspiration, étant en cela tout pareil à la musique à programme dont la vie se déroule parallèlement à, et même indépendamment de celle de l'œuvre littéraire qui lui a fourni le prétexte.

Parmi les créations chorégraphiques roumaines considérées comme « classiques », *Nunta în Carpați* (Noces dans les Carpates) par Paul Constantinescu a été reprise après quelques dizaines d'années sur la scène de l'Opéra de Bucarest (le 30 janvier 1972); mais, durant toute cette période, la partition s'est bien maintenue au répertoire symphonique national, faisant en cela la preuve d'une vigueur que pas un moment on ne saurait mettre en doute; en effet, cet enchaînement si séduisant de danses roumaines est devenu ce qu'on pourrait appeler un vrai « prototype » de l'extraordinaire qualité du compositeur à s'assimiler pleinement à la « sève » même, toujours vivante, du folklore roumain. La musique de ce beau poème chorégraphique a fait preuve, à l'occasion de cette reprise, des mêmes grandes qualités qu'on lui connaissait et elle compte bien, dans l'histoire de notre musique, comme un moment bien cristallisé, dont l'importance ne saurait être aucunement amoindrie par l'évolution ultérieure de la musique roumaine. Floria Capsali (à laquelle étaient dus le libretto aussi bien que la mise en

scène chorégraphique lors de la première du ballet, au mois de mai 1939) s'est évertuée de maintenir à la reprise (de même que son collaborateur, Mitiță Dumitrescu) l'authenticité des *Noces dans les Carpates*, en y affirmant une vision chorégraphique libre de tout élément dramatique surajouté artificiellement à la version originale; de ce fait la succession des danses, qui font revivre les anciennes coutumes nuptiales roumaines, ont gardé intacte leur pureté première.

Le 20 avril 1972 on a eu l'occasion d'assister, à l'Opéra de Bucarest, à la première du ballet *Primăvara* (Le Printemps) par Cornel Trăilescu sur un libretto d'Alecu Popovici; l'œuvre a été créée en l'honneur du 50^e anniversaire de l'Union de la Jeunesse Communiste et a été présentée au public peu de jours après les festivités occasionnées par cette date importante. L'action y est inspirée par les épisodes de la lutte de l'Union de la Jeunesse Communiste pendant les jours qui précédèrent la Libération, donc pendant les premiers mois de 1944. Les héros, Doîna et Radu, dont les amours font partie de la trame du ballet, participent aux actions des jeunes pour éclairer la conscience des gens, pour renforcer la solidarité des ouvriers au nom des idéals de la liberté et de la création d'une société nouvelle. Les auteurs du ballet et leurs collaborateurs, Vasile Marcu (mise en scène et chorégraphie) et Hristofenia Cazacu (décors et costumes), ne sont pas allés vers une individualisation au maximum des caractères et des épisodes scéniques. Les figures des héros sont esquissées et encadrées dans un déploiement général et c'est bien l'*atmosphère* de celui-ci qui fournit, en premier lieu, la sève nutritive du ballet. On s'est efforcé, sciemment bien sûr, de maintenir, en dépit de l'aspect sombre et accablant des réalités d'alors, qui forment l'arrière-plan de l'action, la sensation d'optimisme et de vigueur et le pressentiment continu de la joie qui éclate brillamment au final. Le ballet a été conçu comme une succession de ta-

bleaux mouvementés, où l'élément collectif paraît presque toujours au premier plan; les oppositions entre tel et tel personnage, les confrontations « fortes », les culminations pathétiques, ont reçu moins de poids que l'idée générale, celle du triomphe de la jeunesse libre, à laquelle l'œuvre a d'ailleurs été dédiée. Dans le rôle de Doïna, Magdalena Popa a réussi à accomplir une création mémorable qui a été, sans aucun doute, un facteur artistique de premier ordre dans la réussite du ballet.

Ce compositeur fécond qu'est Wilhelm Berger vient de nous offrir les premières auditions de deux de ses œuvres les plus récentes: *La VII^e Symphonie* (« *L'Energie* ») interprétée, le 28 et le 29 avril 1972, par l'Orchestre philharmonique « George Enescu » sous la baguette de Mircea Cristescu et *La VIII^e Symphonie* (« *L'Astre du Soir* ») pour orchestre, chœur mixte et orgue, par l'orchestre de la RTV, avec le même chef d'orchestre, le 27 janvier 1972. Quoique les deux œuvres aient chacune leur propre sphère d'images (indiquée par le titre même), la première étant consacrée « à cet élément de la musique — et d'abord de la vie en général, du point de vue matériel aussi bien que spirituel, qui engendre les transformations: l'énergie »³ et l'autre étant une longue méditation lyrique musicale en marge du célèbre poème d'Eminescu *Luceafărul* (*L'Astre du Soir*), toutes les deux sont des ouvrages propres à définir les traits caractéristiques du style de Berger et l'équilibre des sentiments et des idées que l'on rencontre dans ses créations pour orchestre. Il faut mentionner ici encore la première audition du *Concerto pour violon et orchestre* par Liviu Glodeanu, à la RTV, le 23 mars 1972 (soliste: Daniel Podlovski); cet ouvrage obtiendra sans doute une place de mérite parmi les œuvres les plus importantes du genre de la nouvelle création musicale roumaine, grâce à la solidité et à la concision de sa structure qui s'y trouvent réunies à une riche conception timbrale et coloristique (visible surtout dans l'utilisation des instruments); de même

Jocurile festive (les Jeux de Fête) par Corneliu Dan Georgescu (le 10 et le 11 mars 1972 — avec l'Orchestre philharmonique « George Enescu ») ont jeté une belle lumière sur ce nouveau chaînon d'un cycle conçu par le jeune compositeur et où celui-ci a imposé et accompli une très subtile transfiguration des éléments empruntés au folklore — en l'occurrence, des fragments des mélodies de danse du Bihor et du Maramureș.

Deux récitals ont été consacrés à la création roumaine de musique de chambre. Le premier, celui du violoniste Mihai Constantinescu, secondé au piano par Marta Joja (le 16 février 1972) nous a présenté, entre autres, une incursion « historique » dans le domaine de la sonate autochtone pour violon, dont témoignent les créations en ce genre de Sabin Drăgoi et Liviu Comes, datant d'une vingtaine d'années. Toutefois le point culminant en fut marqué par la première audition de la *Musique Solennelle* op. 34, par Doru Popovici, œuvre très dramatique, au grand souffle, d'une grande sincérité d'expression, écrite à la mémoire des victimes du camp nazi d'extermination d'Auschwitz. Le deuxième récital, du 15 mai 1972, donné par Cătălin Ilea (violoncelle) et Marilena Dobre-Ilea (piano), a compris trois premières auditions, en commençant par la *Sonate* néo-classique de Wilhelm Berger et en terminant par la *Sonate pour violoncelle solo* par Tiberiu Olah dont le style est très caractéristique pour les innovations, toujours fondées sur une base émotive authentique, que ce remarquable compositeur fait paraître dans le paysage musical de notre temps. Entre elles, la *Sonate byzantine pour violoncelle solo* par Paul Constantinescu a été une première audition posthume d'une importance exceptionnelle, qui vient ajouter, aux autres œuvres, tirées des chants de Byzance par le feu maître, encore une page de grande beauté dont l'atmosphère est celle d'un noble recueillement.

A tout cela il faut ajouter encore les premières auditions offertes par le fameux

chœur de chambre « Madrigal » dans son concert extraordinaire du 28 mars 1972 sous la baguette de Marin Constantin. Le programme a compris *Origines* par Mihai Moldovan, une nouvelle réalisation dans le domaine de la transposition chorale contemporaine de quelques traits caractéristiques des sonorités instrumentales folkloriques roumaines, comme, par exemple, dans le fragment ayant pour titre *Fluier și Buciume* (Chalumeaux et Buccins) dont la force évocatrice marque peut-être le sommet de l'œuvre; d'autre part les scènes dramatiques pour chœur à cappella, chœur antique, solistes, récitant et bande magnétique au titre *Remember*, inspirées au compositeur Dan Buciu par des fragments du poème *Le Sourire de Hiroshima* par Eugen Jebeleanu, l'auteur ayant su tirer parti avec habileté de tous ces moyens acoustiques si complexes pour réaliser une atmosphère dramatique très suggestive.

Concernant la mise en valeur des grandes créations de la musique universelle on peut affirmer que la saison bucarestoise 1971–1972 s'est déroulée sous l'emprise de Mozart. Ici il faut mentionner tout d'abord le « Festival Mozart » consacré, pour la plupart, à des créations moins connues du génial Maître de Salzbourg, offert par l'orchestre de la RTV sous la baguette de ce grand spécialiste en Mozart qu'est Carlo Zecchi; le Festival a compris trois concerts, le 13, le 16 et le 20 janvier 1972 et a fourni au public une occasion admirable de mieux connaître et approfondir la création d'enfance et de première jeunesse de Mozart, en commençant par la *Symphonie N° 1 en mi bémol majeur K.V. 16*. D'autre part, au mois de mai (le 4, le 7 et le 11), la violoniste bulgare Dina Schneidermann, accompagnée par le même orchestre de la RTV sous la baguette d'Emanuel Elenescu, vient d'accomplir la rare performance de l'exécution intégrale des sept *Concertos* pour violon et orchestre de Mozart; son interprétation a été d'une technique et d'un style parfaits. Vers la fin de la saison, le 19 et le 20 mai, le chef

d'orchestre américain Lawrence Foster a présenté, lui aussi, un programme Mozart vraiment substantiel avec l'orchestre philharmonique « George Enescu » (*Adagio et Fugue en do mineur, Les Symphonies N°s 40 et 41*). Parallèlement, la saison des formations de chambre de l'Orchestre philharmonique a compris, elle aussi, le cycle « Œuvres de musique de chambre de Mozart » en présentant, entre autres, les *Quatuors à cordes* avec le concours de quelques formations qui jouissent d'une renommée déjà bien établie (telles « Pro-Arte », « Philharmonia », le Quatuor de l'Orchestre philharmonique de Cluj, etc.). Cette action « mozartienne » qui s'est accomplie d'une façon qu'on pourrait considérer, à juste titre, comme « concentrée », mérite d'être appréciée comme un des signes les plus convaincants de l'évolution du goût musical des interprètes et du public roumain vers l'approfondissement de quelques valeurs essentielles du patrimoine classique, qui, pour être moins « spectaculaires » parfois, n'en sont pas cependant moins importantes. A cela il faut ajouter ici aussi le cycle, d'une exceptionnelle valeur éducative « La Musique d'époque — La Renaissance et le baroque » de la Philharmonie « Georges Enescu » qui nous a permis l'audition des ouvrages appartenant à des maîtres et à des styles qui méritent pleinement d'entrer dans le répertoire de concert, donc de quitter le cadre limité des traités de l'histoire de la musique. Parmi les « propagandistes » les plus actifs de cette musique, il faut nommer, en premier lieu, le chef d'orchestre Ludovic Baci qui s'est trouvé aussi à l'origine de la formation bucarestoise de musique ancienne, laquelle a su déjà bien gagner ses titres de mérites en ce qui concerne la résurrection de plusieurs pages dont la valeur est certaine, aussi bien que leur beauté, datant du passé musical du territoire de la Roumanie; s'étant bien familiarisé avec le style propre aux débuts du classicisme instrumental et avec celui des premiers temps de l'essor de l'art lyrique,

Ludovic Baci a entrepris aussi de présenter sous forme de concert l'opéra *Le Couronnement de Poppée* par Claudio Monteverdi (le 27 février 1972, avec l'orchestre et le chœur de la RTV) secondé par un groupe de solistes très doués, avec lesquels il a pu réaliser une belle interprétation de ce chef-d'œuvre du XVII^e siècle.

Le nombre des artistes venus de l'étranger qui ont contribué à l'éclat de la saison musicale bucarestoise est vraiment impressionnant; même une simple énumération de leurs noms suffirait pour évoquer la multitude des aspects offerts par les manifestations de telle ou telle personnalité, au profil artistique bien distinct. Le commencement en a été marqué, le 5 décembre 1971, par le mezzosoprano soviétique Zara Doluhanova, dont le récital, composé surtout de pièces de la musique classique russe et soviétique, a permis de mettre de nouveau en valeur la voix aux inflexions si riches et si caractéristiques de cette grande cantatrice arménienne. Le 3 février 1972 l'orchestre de la RTV a accompagné le violiste italien Dino Asciolla qui, dans le *Concerto* par Bartók, a fait preuve d'une remarquable qualité du son et d'un goût musical sûr. La violoncelliste soviétique Kariné Guéorguian, douée d'un tempérament tout différent, intensément romantique, fougueux et enflammé, et d'une attitude interprétative pareille à celle de son maître Rostropovitch, nous a offert une version pleine de passion du *Concerto* op. 129 par Schumann (le 18 et le 19 février 1972). Le chef d'orchestre Herbert Kegel (République Démocratique Allemande), musicien aux conceptions d'une architectonique très solide des déploiements sonores, a eu le mérite de nous présenter une excellente *Symphonie* (la V^e) de son compatriote Fritz Geissler (les 11 et 12 février 1972). Deux semaines après, il a été suivi, au même pupitre de l'orchestre philharmonique « George Enescu », par le chef d'orchestre américain (mais qui réside la plupart du temps en Angleterre) Adrian Sunshine qui, aux dires de ses programmes, paraît s'être spécialisé surtout dans les

œuvres qui emploient, à part l'orchestre, aussi les voix humaines (telles *Nänie* par Brahms ou *Carmina Burana*, par Carl Orff). Le pianiste autrichien bien connu, aux attaches mozartiennes tout aussi notoires, Paul Badura Skoda a joué le *Concerto en do mineur* K.V. 491, faisant preuve, il est vrai, d'une clarté et d'une transparence accomplies, mais aussi d'une certaine froideur intérieure (le 3 et le 4 mars 1972). Quelques jours plus tard, le 15 mars, le jeune interprète soviétique Viktor Trétiakov, premier prix du III^e Concours international « P. I. Tchaïkovsky », s'est révélé être l'un des violonistes les plus grands de notre temps; la finesse et la diversité extrêmes de sa technique et de ses nuances, l'intelligence de sa phrase, l'ampleur de ses moyens coloristiques — voilà bien des qualités qu'on rencontre rarement dans un ensemble si heureux!

Le président de l'association « Les amis d'Enesco » de Paris, l'éminent professeur, compositeur et chef d'orchestre Tony Aubin, membre de l'Institut, qui, comme nous l'avons déjà dit, a été l'hôte de l'orchestre philharmonique « George Enescu », nous a offert une excellente interprétation de la II^e *Suite* du grand maître roumain, dont la mémoire est si honorée par l'association animée par sa personnalité; nous avons écouté aussi deux mouvements de sa propre II^e *Symphonie* (le 17 et le 18 mars 1972). Une semaine plus tard, un programme d'une extrême sobriété s'est déroulé sous la baguette du chef d'orchestre tchécoslovaque Zdenek Kosler qui s'est avéré être un musicien d'une extrême efficacité, qui a su obtenir un bon « rendement » de la part de l'orchestre, sans faire pour cela de grands gestes inutiles; la soliste du concert a été la jeune pianiste Ilinca Dumitrescu, qui, dans le 3^e *Concerto pour piano* par Beethoven, a démontré des progrès remarquables, réalisés ces derniers temps, en ce qui concerne la pureté du style et le caractère organique de son jeu pianistique. François-Joël Thiollier, un des pianistes français de la jeune génération, a su s'attirer les applau-

dissements du public bucarestois par son interprétation des *Variations symphoniques* de César Franck (le 21 et le 22 avril 1972), marquée aussi bien par le respect de la tradition que par la note personnelle très séduisante qu'il a su cependant y introduire. Un des hôtes les plus fréquents des salles de concert de Bucarest, le violoncelle soviétique Daniil Chafran, s'est produit cette fois avec une « intégrale » des *Sonates* de Beethoven, avec la collaboration au piano d'Anton Guinsbourg; en dépit de la sensualité bien connue du ton de Chafran et de quelques oscillations dans la tenue stylistique générale des exécutions, cette soirée de musique de chambre (le 26 avril 1972) a réellement été un des événements de la saison, non seulement à cause du programme substantiel, mais aussi par la virtuosité désinvolte des deux interprètes.

Le mois de mai 1972 fut marqué par la visite de quelques chefs d'orchestre dont la renommée s'est répandue déjà dans le monde entier. Roberto Benzi, bien qu'il ait donné une exécution assez discutable de la *VI^e Symphonie « Pastorale »* par Beethoven, en contraste avec une interprétation plus équilibrée du *Concerto pour orchestre* par Bartók (le 5 et le 6 mai), a fait preuve cependant qu'il sait et peut se maintenir au premier plan; Igor Markévitch a su de nouveau s'imposer comme un des maîtres de la baguette à l'individualité complexe, d'une grande richesse intérieure et d'une force à faire transmettre l'émotion hors pair (Festival Beethoven, avec la *IX^e Symphonie* avec l'orchestre de la RTV — les 17 et 19 mai); enfin, Serge Baudo vient de justifier (le 25 mai) le renom dont il jouit, parmi les chefs d'orchestre français, par ses interprétations brillantes de la *Tragédie de Salomé* de Florent Schmitt

et de *La Valse* de Ravel (avec le même orchestre de la RTV).

Durant l'intervalle dont nous nous occupons, nous avons reçu aussi la visite de quelques ensembles prestigieux; le premier en date a été l'orchestre symphonique de la République Socialiste Soviétique d'Estonie, sous la baguette de Neemo Iarvi et avec la participation solistique du pianiste Arbo Valdma, qui s'est illustré par une interprétation brillante du *Caprice* par Igor Stravinsky (mars 1972); le 13 mai 1972 un groupe de chanteurs américains, ayant William Warfield à sa tête, a interprété des fragments du fameux opéra *Porgy et Bess* par Gershwin; nous avons pu écouter aussi l'orchestre symphonique de Birmingham sous la baguette de Louis Frémaux et avec la participation solistique du jeune pianiste anglais John Lill (le 16 mai 1972) — les *Variations sur un thème de Purcell* par Benjamin Britten ayant constitué le « morceau de résistance » du programme; enfin, l'orchestre de chambre de Paris, sous la baguette de Pierre Duvauchelle, et où ont particulièrement brillé deux remarquables solistes — la harpiste Martine Géliot et le flûtiste Maxence Larrieu.

Bien que n'ayant passé qu'assez sommairement en revue les faits, nous espérons toutefois avoir réussi à donner un aperçu de la richesse exceptionnelle de cette saison musicale bucarestoise et nous clorons donc ces notes par la constatation que la vie musicale roumaine a réalisé un véritable bond en avant, aussi bien par l'extension de la sphère des manifestations, que par le grand intérêt que celles-ci n'ont pas manqué de réveiller dans le public et avec la conviction qu'elle sera suivie par d'autres saisons de non moindre ampleur et diversité.

Alfred Hoffman

Notes

¹ ALFRED HOFFMAN, Tony Aubin despre muzica lui Enescu, dans *Contemporanul*, Bucarest, n° 13 (1324), 24 mars 1972, p. 8.

² *Ibidem*.

³ WILHELM BERGER, la présentation de la *VII^e Symphonie « L'Energie »* dans la feuille-programme du concert de l'Orchestre Philharmonique « George Enescu », les 28 et 29 avril 1972.

Les longs métrages parus sur nos écrans dans le premier semestre de cette année sont caractérisés par une grande diversité thématique et de genre, par une solidité presque générale des scénarios, par une effervescence particulière de la mise en scène. Evidemment il y a aussi des films qui n'ont pas entièrement confirmé les espérances; ce ne sont que des exceptions, la plupart des productions roumaines diffusées de janvier jusqu'en juin 1972 s'élevant à un niveau qui dépasse de loin la moyenne habituelle.

Dans ce paysage cinématographique diversifié, *Le Pouvoir* et *La Vérité*, film-fresque des premières années du socialisme figurent à côté de *Felix et Otilia*, heureuse réalisation d'après le roman *L'Enigme d'Otilia* par George Călinescu — ou d'une agréable comédie satirique et de mœurs, *Ce soir on danse en famille*. A part les titres mentionnés, la critique et le public ont eu la possibilité d'apprécier deux autres productions aux sujets tirés de la deuxième guerre mondiale (*Alors, je les ai tous condamnés à mort* et *La Forêt perdue*), un recueil cinématographique inspiré de notre vie quotidienne (*Parce qu'ils s'aiment*) et un film policier et d'aventures (*Aventures au bord de la Mer Noire*).

Alors, je les ai tous condamnés à mort, le premier en ordre de parution, a été réalisé par Sergiu Nicolaescu d'après un scénario de Titus Popovici. La particularité de la narration (les faits sont revécus par un enfant), autant que la concentration de l'action autour d'un personnage étrange, mélange de folie et de sagesse, ont permis aux réalisateurs de nous parler de vices et de vertus éternellement humains, telles la haine et l'amitié, l'envie et la bonté, la lâcheté et la candeur.

D'un accueil favorable de la part du public ont bénéficié les films *Le Pouvoir* et *La Vérité* (présentés successivement dans une même projection). Titus Popovici, auteur du scénario, a conféré une profondeur psychologique à des destins humains dont l'évolution sur le plan de la conscience

CHRONIQUE DE LA VIE CINÉMATOGRAPHIQUE

se définit par rapport à l'évolution même de la société socialiste en plein essor. Par leur jeu nuancé et dynamique, un groupe d'excellents acteurs (Mircea Albulescu, Ion Besoiu, Amza Pellea, Octavian Cottescu), sous l'œil attentif du réalisateur Manole Marcus, ressuscitent devant nos yeux des personnalités puissantes et d'une grande complexité d'âme. Les héros des films *Le Pouvoir* et *La Vérité* vivent avec intensité, ce qui fait que leurs erreurs mêmes gagnent d'autres dimensions, à la mesure de leur personnalité exceptionnelle.

La Forêt perdue a présenté sur les écrans un milieu peu connu, celui d'un village de pêcheurs du Delta du Danube. Le scénario, écrit par Mihnea Gheorghiu, apportait une teinte toute à fait particulière de ballade et une certaine nuance romantique des traits auxquels le réalisateur Andrei Blaier a su donner un relief cinématographique. Un conte tragique, qui s'est passé à une époque devenue à présent historique, a été projeté dans la contemporanéité, ce qui nous permet de juger avec notre esprit moderne des histoires d'autrefois mais qui peuvent redevenir n'importe quand actuelles.

Felix et Otilia remet sur le tapis une fois de plus les problèmes des difficultés



Fig. 1. — Une véritable création de l'acteur Amza Pellea — son rôle du film *Le Pouvoir et la Vérité*.

implicites dans la transposition à l'écran d'une œuvre littéraire. Le film est une œuvre d'art cinématographique dans toute l'acception du mot, qui, sans suivre le roman à la lettre, est resté, en échange, extrêmement fidèle à l'esprit de l'auteur. Le réalisateur Iulian Mihu a organisé les éléments de la synthèse filmique en fonction d'un cadre scénographique très raffiné (les décors et les costumes « fin de siècle » ont été conçus par Radu et Miruna Boruzescu) et d'une couleur à part, obtenue grâce à un procédé spécial utilisé par les opérateurs Al. Întorsureanu et Gh. Fischer. Personnages semblant détachés d'un *panopticum*, interprétés par de grands acteurs du théâtre roumain, des débutants et aussi des

non professionnels, ressuscitent un monde crépusculaire et désuet, contemplé avec une distanciation critique.

Les films, d'un genre différent, inspirés de la vie quotidienne, bien qu'ils eussent témoigné chacun de son côté d'incontestables qualités, ne s'élèvent toutefois pas dans leur ensemble à la valeur atteinte par les meilleures productions mentionnées.

Reprenant un thème de large circulation — le donjouanisme —, le réalisateur Geo Saizescu et le scénariste Ion Băieșu ont satirisé dans *Ce soir on danse en famille*, avec le concours de comédiens très appréciés comme Dem Rădulescu et Sebastian Papaiani, les tares morales aussi bien que l'excroquerie (pas seulement celle senti-



Fig. 2. — Moment de tension du film *La Forêt perdue*.



Fig. 3. — Otilia du metteur en scène Iulian Mihu: la jeune Julieta Szönyi dans le film *Felix et Otilia*.

mentale), la course après un gain facile, la sottise et la crédulité.

Parce qu'ils s'aiment (réalisateur Mihai Iacob) a tâché (mais sans toujours réussir à nous convaincre) de démontrer la stabilité d'un sentiment éternel, capable — à condition d'être sincère — d'affronter tous les obstacles.

Enfin, *Aventures au bord de la Mer Noire*, réalisé par Savel Stiopul, nous a présenté un peu avant le commencement de la saison estivale, dans une nouvelle hypostase, le charme et la désinvolture d'un acteur bien aimé par le grand public, — Florin Piersic. L'intrigue policière, les aventures palpitantes, les paysages marins, la musique légère (la vedette en étant la chanteuse Corina Chiriac), concourent à la composition d'un film « cocktail » qui, malgré le manque évident d'habileté du scénario, reste un spectacle cinématographique amusant, ce qui était d'ailleurs le but de ses auteurs.

Olteea Vasilescu

Istoria teatrului în România, tome II (1849–1918). Comité de rédaction: Simion Alterescu (rédacteur en chef), Anca Costa-Foru, Olga Flegont, Mihai Florea, Letiția Gitză, Jancsó Elemér, Ovidiu Papadima, Ion Zamfirescu. Editura Academiei Republicii Socialiste România, Bucarest, 1971. 568 p. + 267 ill.

Le passé aussi bien que le présent du théâtre roumain offrent aux chercheurs l'occasion d'ajouter continuellement de nouvelles pages consacrées aux aspects les plus divers: caractère et originalité de l'art interprétatif, rôle joué par les textes dramatiques dans l'ensemble de la culture roumaine, réalisation scénique de ces textes, constitution d'un concept roumain du théâtre et circulation européenne de celui-ci.

Le second volume de l'ample traité de *l'Histoire du théâtre en Roumanie* est le résultat des recherches entreprises par un groupe de spécialistes dans les problèmes du théâtre, appartenant à l'Institut d'Histoire de l'Art de l'Académie des Sciences Sociales et Politiques, et se propose d'établir les principales coordonnées du développement du théâtre roumain entre 1849 et 1918. Étant préoccupés, en premier lieu, de trouver une structure qui permette l'étude des problèmes les plus importants de la période mentionnée, les auteurs du volume: Simion Alterescu (rédacteur en chef), Anca Costa-Foru, Olga Flegont, Mihai Florea, Letiția Gitză, Jancsó Elemér, Ovidiu Papadima et Ion Zamfirescu (comité de rédaction) ont décidé d'ordonner la matière en quatre grands chapitres, ayant chacun sa modalité particulière d'aborder le thème, et intitulés: 1. Organisation de la vie théâtrale; 2. Répertoire et littérature dramatique; 3. Art scénique, et 4. Idées sur le théâtre et la critique dramatique. Chaque chapitre est, à son tour, soumis à une double division, les phénomènes étant analysés sous l'aspect historique et axiologique. Au point de vue de l'histoire, on

peut distinguer trois périodes nettement définies: la première dure depuis la Révolution de 1848 jusqu'à la Guerre d'Indépendance, la seconde de la Guerre d'Indépendance jusqu'en 1900 et la troisième comprend les premières décennies du XX^e siècle. En tenant compte de la hiérarchie des valeurs, les auteurs ont organisé la matière étudiée autour des principales tendances de développement de l'art du spectacle, en évoquant ses personnalités. Qu'il s'agisse d'auteurs dramatiques, d'acteurs ou de théoriciens, partout l'on rencontre des noms qui confluent avec le grand courant de l'évolution historique, ainsi que d'autres, appartenant à des individualités puissantes, synthèses des époques où ils ont vécu et pionniers des voies de l'avenir.

Les critères abordés et surtout la modalité de traiter les différents sujets ont évidemment eu pour résultat certaines répétitions; ainsi, la composition du répertoire, qui fait partie du premier chapitre, est reprise dans le second, de même qu'il a été fait mention des personnalités marquantes de l'époque — acteurs, metteurs en scène et théoriciens — à tous les niveaux, en fonction de leur contribution à une direction ou une autre du développement de l'art théâtral. Nonobstant ces répétitions, on a su éviter avec habileté les super-

positions ou les parallélismes. Les points de vue différents qui ont présidé à l'interprétation du matériel de chaque chapitre éclairent, tour à tour, les diverses facettes des problèmes, tels les morceaux d'une mosaïque arrivant, peu à peu, à créer l'harmonie de l'ensemble.

La structure abordée a permis aux auteurs d'éviter les séparations ou les priorités artificielles entre les éléments composants de l'art théâtral : l'auteur, l'acteur, le théoricien ou le public. Leur connexion et leur interdépendance, suivies avec assiduité, font que chacun de ces éléments constitutifs apparaisse en même temps comme déterminant et déterminé.

Le théâtre roumain se développa dans la seconde moitié du siècle précédent, comme tout le théâtre européen du reste, sous le signe de la « perspective à l'italienne ». En quête de l'illusion scénique, le public s'était transformé en un facteur passif, satisfait par le jeu des couleurs, le timbre élaboré des voix et la plasticité des gestes. La présence dans la salle de spectacle d'un public neuf, pas encore formé du point de vue artistique, mais ressentant d'une façon vive et profonde sa conscience nationale s'affirme toujours davantage, basée sur l'observation attentive des réalités sociales et politiques environnantes, obligea cependant le théâtre roumain à accepter en une moindre mesure les modèles offerts par le théâtre de tradition européenne, et d'en créer d'autres, nouveaux, réclamant la participation du spectateur.

Le lien étroit entre spectateurs et gens de théâtre est ainsi suivi sur tout le parcours du volume, se reflétant aussi bien dans les problèmes concernant l'organisation de la vie théâtrale que dans ceux ayant trait au répertoire, à la création dramatique originale, à l'art interprétatif ou à la mise en scène. Outre ce fil conducteur on a encore poursuivi trois aspects fondamentaux dans l'évolution du théâtre roumain, notamment : l'élaboration d'un style de jeu avec une visible orientation vers

le vrai et le naturel, la formation graduelle de l'ensemble, et l'importance grandissante de la fonction artistique du metteur en scène.

L'introduction dans le répertoire des chefs-d'œuvre de la littérature universelle, la maturité à laquelle avaient atteint les auteurs dramatiques roumains, leur capacité toujours plus grande pour exprimer notre spiritualité nationale dans le contexte du théâtre européen constituent le thème du second chapitre.

Le peuple roumain a vécu au XIX^e siècle l'épopée des changements profonds sur tous les plans. Dans ces circonstances historiques, la scène fut une aide, un stimulus et un miroir où se reflètent les plus importants renversements sur le plan économique, social, politique et culturel, étant à même de saisir sous les lentilles de la comédie les contradictions entre le nouveau et l'ancien, le ridicule de ceux qui se montraient incapables de comprendre les impératifs de leur époque, la superficialité des jeunes gens obsédés par la course des innovations ou par l'argent, en train de remplacer l'idylle patriarcale. La langue — non encore fixée, fragile, instable, guettée par mille dangers — s'avéra néanmoins un admirable instrument pour créer la comédie roumaine, l'équilibre fragile du lexique roumain étant, à la fois, contenu et forme comique.

Les particularités spécifiques au développement économique et politique des pays roumains, la faiblesse de la bourgeoisie et l'essor pris par le capitalisme avec la complicité sinon dans le giron même des grands propriétaires fonciers, la variété et l'hypocrisie du vocabulaire démagogique électoral offrent des situations spéculées avec ingéniosité par Vasile Alecsandri ou immortalisées dans les personnages et les répliques-symbole de I. L. Caragiale.

L'élan révolutionnaire, un besoin impérieux de mettre en valeur les sources nationales et la conscience lucide des confrontations avec le passé ont amené au premier plan le drame historique. Romantique chez

Bogdan Petriceicu-Hasdeu et Vasile Alecsandri, le héros du drame historique se transformera sur le parcours, pouvant être déterminé par les rapports entre la personnalité et la masse chez A. Davila et Iarbu Ștefănescu Delavrancea.

L'époque étudiée dans ce volume voit aussi l'apparition, quoique timide, du drame réaliste psychologique avec des implications sociales. Avec *Năpasta*, I. L. Caragiale ouvre la voie des nouvelles tendances de notre siècle, où la complexité des réactions humaines, l'observation psychologique subtile, les correspondances entre le comportement de l'individu et les influences exercées par le milieu social viendront remplacer les situations comiques et les prototypes satiriques. La pièce de Caragiale précise en même temps l'attitude du théâtre roumain vis-à-vis de l'esthétique naturaliste, en se refusant aux cas pathologiques, aux spéculations de la périphérie, au pittoresque du *Lumpenproletariat*, pour se maintenir dans la sphère d'une humanité animée par le désir de se surpasser et de s'élever spirituellement.

Nous retiendrons également de ce chapitre les observations concernant le théâtre poétique roumain. Dans notre pays, le réalisme s'affirma en une fusion organique avec le romantisme, dont il assimila la substance lyrique et l'humanisme généreux. L'adhésion des dramaturges au néoromantisme renaissant ou au symbolisme générateur d'atmosphère où les essences humaines sont projetées sur un fond libéré des précisions spatiales et temporelles, s'est produite d'une façon naturelle, en premier lieu par la continuation du filon d'inspiration populaire. Aux confins des deux siècles, le théâtre roumain découvre ainsi de nouvelles zones du conte populaire. On cite comme exemples les pièces de Victor Eftimiu (*Înșir'te mărgharite* et *Cocoșul negru*), de Zaharia Bîrsan (*Trandafirii roșii*) et de St. O. Iosif et D. Anghel (*Legenda funigilor*).

Le troisième chapitre, consacré à l'art scénique, occupe la place principale aussi

bien par sa substance que par l'espace accordé. Parmi les études qui en font partie, quelques-unes se remarquent par leur contribution originale et inédite à la compréhension de ce qui est spécifique dans l'art des acteurs et par l'analyse des personnalités illustres du théâtre roumain. Nous en citerons: *L'Ecole moldave de comédie* (Olga Flegont), *Matei Millo, chef de l'« école nationale » de comédie* (Mihai Florea), *Mihail Pascaly et le romantisme dans l'art scénique* (Letiția Gitză), *L'Influence du nouveau répertoire sur l'art de l'acteur* (Simion Alterescu).

L'Ecole moldave de comédie est un authentique passage d'anthologie, où l'auteur a réussi de surprendre les sources de l'originalité de l'art interprétatif roumain. Au temps de la Révolution de 1848, la plupart des acteurs de Jassy étaient des intellectuels issus de la classe des petits boyards, gens cultivés en même temps que connaisseurs du folklore, qui ont apporté sur la scène le charme des contes populaires, le parfum des causeries d'autrefois et le rire tonifiant des inventeurs de farces. De la substance artistique d'un Ion Creangă, ces acteurs — parmi lesquels Olga Flegont cite en premier lieu Matei Millo, Neculai Luchian, Bălănescu, Theodorini, Smaranda Merișescu — ont substantiellement contribué à imposer le théâtre comme un phénomène d'art authentique au public de l'époque.

La plus grande partie des sources de l'originalité de l'art interprétatif roumain réside — ainsi que Mihai Florea l'indique dans son chapitre consacré à Matei Millo — dans l'admirable symbiose entre Vasile Alecsandri et cet illustre acteur. Ils furent en égale mesure sensibles aux contradictions et aux désaccords entre apparence et essence; l'interprète possédait un don inégalable d'insuffler la vie à ses personnages, tandis que le dramaturge, souvent incité par le talent de l'acteur et sa capacité d'animer certains traits de la nature humaine, a su créer pour la postérité des types tels Sandu Napoïlă, Paraponisitul ou Coana Chirița.

Tout ce chapitre nous permet de déceler les éléments fondamentaux de l'art interprétatif roumain, empreint d'humanité, en même temps qu'hostile aux exagérations et à la grandiloquence. Si l'homme fut le maître sur la scène roumaine, c'est, aussi, peut-être, parce que le décor n'a jamais écrasé les interprètes, leurs mouvements n'ont pas été alourdis par des costumes pompeux, leur silhouette ne s'est pas perdue au milieu d'un mobilier gigantesque. L'illusion scénique n'en a pas été une artificieuse, mais plutôt le prolongement attentif de la réalité, l'acteur pouvant donner à sa voix des inflexions suggestives et choisir ses gestes pour leur expressivité et leur force de communication.

La dernière partie du volume s'occupe de la critique dramatique, qui y est étudiée en étroite connexion avec l'affirmation de la pensée théâtrale roumaine, support théorique de l'art du spectacle et instrument intellectuel indispensable pour décanter et vérifier les expériences. Les débuts du théâtre roumain ont presque imposé la pratique de la critique dramatique aux gens de lettres, comme une obligation dans le cadre de leurs préoccupations dédiées à la création de la culture nationale. L'accent fut mis sur l'importance du phénomène théâtral, la nécessité d'aborder un répertoire de grande classe et de réaliser les personnages selon leurs données caractérológicas. Les chroniques dramatiques ont porté les signatures d'un C. A. Rosetti, d'un N. Filimon, d'un Mihail Eminescu ou encore d'un Al. Odobescu et d'un I. L. Caragiale. Avec Eminescu et surtout avec I. L. Caragiale, les prises d'attitude d'un caractère généralisateur occupent un espace plus vaste, qui leur était spécialement destiné. I. L. Caragiale plaida pour une dramaturgie plus sérieuse, ainsi que pour un art interprétatif accompli, accordant d'ailleurs souvent la priorité à ce dernier. Son plaidoyer en faveur de l'observation de la vie et de l'authenticité ira de pair avec l'attention dont jouira à ses yeux le

metteur en scène, en tant que directeur de l'ensemble et le premier à avoir pris contact avec le texte de la pièce et les idées de l'auteur.

Les nouveaux rapports établis par le théâtre de nos jours entre dramaturge et interprète sont définis par A. Davila avec une compétence exceptionnelle. L'auteur, aussi bien que l'acteur, sont — selon Davila — des créateurs dans le vrai sens du mot. Ce qui les sépare est uniquement le fait que le premier prend pour point de départ la nature, l'interprétant, étant libre vis-à-vis d'elle, tandis que le second, partant d'une œuvre d'art, est dans l'obligation de s'élever à la spiritualité et à l'idéal esthétique du premier. Quoique contemporain d'Antoine et de Otto Brahm, vivant à l'époque du culte pour le détail authentique, Davila ne sera pas l'adepte d'une reproduction exacte sur la scène de ce dernier, mais plutôt d'une sélection en fonction de sa valeur suggestive et émotive.

Grâce à son riche appareil scientifique l'importance du volume est encore accrue. Notons en premier lieu une bibliographie exhaustive, contenant toutes les sources dignes de foi concernant la période étudiée, des tables chronologiques avec les principales dates se rattachant à la vie théâtrale dans toute sa complexité: tournées étrangères, théâtre dramatique, théâtre musical, etc. ainsi qu'un petit lexique comprenant de succinctes présentations des gens de théâtre qui se sont affirmés à l'époque respective.

Même si d'autres chercheurs ajouteront plus tard de nouveaux tomes concernant la même période, la perspective d'ensemble qui nous est offerte, le fait d'aborder un phénomène de tous les points de vue et de le traiter en fonction des facteurs spécifiques de la vie théâtrale resteront comme autant d'attributs précieux du deuxième volume du traité de *l'Histoire du théâtre en Roumanie*.

Leonida Teodorescu place son étude sur la dramaturgie de Tchekhov sous le signe de l'impossibilité d'apprécier la valeur d'une œuvre littéraire autrement que dans la perspective du temps, cette valeur s'établissant dans un processus de réflexions long et difficile. Durant ce processus, chaque investigateur peut contribuer à l'éclaircissement du sens d'une œuvre. L'auteur considère la dramaturgie de Tchekhov d'un point de vue dont elle n'a pas été envisagée jusqu'ici. C'est le point de vue selon lequel cette œuvre, tellement étudiée, représente une « synthèse lucide d'une expérience littéraire millénaire », et selon lequel Tchekhov est le créateur d'un genre dramatique tout à fait nouveau. Ces affirmations déterminent la place de Leonida Teodorescu par rapport aux autres investigateurs de l'œuvre de Tchekhov. Ceux-là — par des études sérieuses et compétentes — en cherchant les racines de l'œuvre de Tchekhov, les ont ramifiées dans tous les courants modernes et les ont poussées jusqu'au théâtre antique. Leonida Teodorescu affirme que « Tchekhov a créé un nouveau type d'associations » (p. 12). Cette opinion est énoncée dès les premières pages, dans le *Préambule* à la dramaturgie de Tchekhov, dans lequel l'auteur précise le rapport du critique avec l'œuvre: « Par rapport à l'œuvre, chacun d'entre nous n'est qu'un intermédiaire entre ce qui a été et ce qui sera » (p. 13). En ce qui concerne les études antérieures sur Tchekhov, Leonida Teodorescu se montre *accablé* par la profondeur des analyses, même s'il n'est pas toujours d'accord avec tous leurs points de vue. Son livre aussi *accable* par l'ampleur de la recherche: en dehors des 140 ouvrages cités par la bibliographie sélective, il a examiné la chronique théâtrale de chaque

première de Tchekhov. Pour l'avenir, l'étude de Leonida Teodorescu peut devenir, à notre avis, le point de départ de toute une série d'ouvrages qui discuteront l'œuvre de Tchekhov par rapport à la condition humaine. Cette série peut être aussi vaste que celle des ouvrages qui rattachent les pièces de Tchekhov aux divers auteurs dramatiques de tous les temps; surtout que le livre n'épuise pas les arguments qui soutiendraient son point de vue.

Comme structure, le livre se développe en six chapitres, dont le but est d'éclaircir les phases de la dramaturgie de Tchekhov.

L'idée affirmée dans le *Préambule* est interrompue par les chapitres suivants (La Préhistoire de la dramaturgie de Tchekhov, La Préface de la dramaturgie tchékhovienne, L'Histoire de la dramaturgie tchékhovienne, La Comédie tchékhovienne). Les pièces courtes sont rattachées à la prose de Tchekhov; l'auteur fait une distinction entre les pièces courtes et les pièces longues; il envisage d'une manière nouvelle une des esquisses de Tchekhov. L'analyse est à peu près évitée. En tout cas, elle n'est pas utilisée pour soutenir les idées du *Préambule*. Celles-ci sont reprises dans le chapitre final. Mais les conclusions de ce chapitre pèchent par manque de précision: « Il ne s'agit pas de la contestation d'un type ou de certains milieux, comme il ne s'agit pas de les affirmer; il s'agit de discuter la condition humaine, envisagée sous un certain angle de vue. Un univers où tout est comédie — l'amour, l'espoir, l'existence même; mais de l'effervescence de cette comédie débordante surgit la tragédie de l'écroulement des valeurs, du temps biologique et de l'idée de cycle, de la mort et de l'irréparable. Peut-être que cela signifie sur le plan esthétique une démythisation de la tragédie, mais c'est encore possible qu'elle signifie une affirmation plénière de la comédie, tout aussi bien que la dramaturgie de Tchek-

khov peut les contenir toutes les deux » (p. 232).

Pour la littérature roumaine de spécialité, l'ouvrage de Leonida Teodorescu est

le livre le mieux documenté concernant l'œuvre de Tchékhov.

Claudia Dimiu

NICOLAE RĂDULESCU: *Sabin V. Drăgoi*. 244 (248) p. avec citations musicales et photos. Ed. Muzicală a Uniunii Compozitorilor, Bucarest, 1971

Dans la génération de musiciens roumains qui a commencé à s'affirmer dans l'intervalle d'entre les deux guerres mondiales une place d'honneur revient à Sabin Drăgoi. Né en 1894 à Seliște, un petit village près de la vallée du Mureș, dans le sud-ouest de la Transylvanie, Drăgoi se voyait destiné à passer sa vie dans l'anonymat, comme ses ascendants paysans et anciennement serfs de la glèbe. Mais sa volonté et son amour pour la musique triomphent sur les ingrates circonstances, ont raison de l'opposition paternelle et lui permettent de réaliser son rêve. Il commence à étudier la musique tout d'abord à Arad, comme interne de l'école normale, puis comme autodidacte et fit comme combattant l'expérience âpre de la Grande Guerre. Prisonnier de guerre en Asie centrale, Drăgoi revient en Roumanie vers la fin de 1918 et réussit à reprendre ses études, d'abord au Conservatoire de musique de Cluj, puis au Conservatoire de Prague (1921–1922) avec Vítězslav Novák. En rentrant, il occupe le poste de professeur de musique à Deva (1922–1924), puis se voit appelé à Timișoara, ville où il passera la partie de sa vie la plus féconde en compositions (1924–50). Après 1950 jusqu'à sa mort, survenue en 1968, Drăgoi réside à Bucarest, où il remplit la fonction de professeur au Conservatoire de musique et directeur de l'Institut de folklore nouvellement créé.

L'œuvre musicale de Drăgoi embrasse les principaux genres de la composition,

en donnant préférence au genre dramatique, ainsi qu'à la musique de chambre vocale et instrumentale et à la musique de chœur. *Năpasta*, opéra en 3 actes, d'après le drame de I. L. Caragiale, le consacre comme le fondateur du drame musical roumain. Dans cette œuvre puissante, Drăgoi retrace d'une main de maître des tableaux tour à tour passionnés et terribles, d'un réalisme saisissant, inspirés par la vie du village roumain. *Năpasta* reste le chef-d'œuvre de Drăgoi et une des plus parfaites créations scéniques de l'école roumaine. Après ce drame, Drăgoi compose l'oratorio scénique *Constantin Brîncoveanu*, une de ses plus intéressantes réalisations, l'opéra comique *Kir Ianulea*, toujours d'après I. L. Caragiale, *Horia* opéra historique, et *Păcală*, opéra comique pour les enfants. Parmi les ouvrages pour orchestre, citons les deux *Divertissements* et plusieurs suites sur des thèmes populaires. Drăgoi a enrichi le répertoire de la musique vocale d'un grand nombre de pièces chorales à capella où les voix sont traitées avec beaucoup de dextérité, ainsi que de plusieurs cycles de chansons pour voix et piano dont la plus grande partie harmonise des mélodies populaires authentiques. On doit mentionner aussi un *Requiem* pour chœur à capella d'une grande intensité d'émotion.

Drăgoi a été aussi un infatigable collectionneur de folklore, qui lui a presque toujours servi comme point de départ pour sa musique. La plus connue de ses collections publiées est le volume 303 *Colinde*, qui contient des chansons rituelles d'hiver.

Par son activité artistique, qui s'étend sur un demi-siècle, Drăgoi reste un des créateurs à qui revient une importante

contribution dans l'œuvre de fondation et de développement de l'école musicale nationale roumaine. Continuant et renouvelant la tradition des compositeurs roumains du siècle passé, stimulé par l'exemple de G. Enesco, et en s'appuyant sur la connaissance approfondie du folklore, Drăgoi a joué un rôle de premier ordre dans l'affirmation de la culture musicale roumaine. Il reste un de nos artistes dont l'œuvre, exprimée dans un langage artistique propre et original, pétri dans la matrice stylistique de la culture ethnique, occupe une place d'honneur dans la musique moderne roumaine.

L'auteur du livre, N. Rădulescu, jeune musicologue et folkloriste, réalise pour la première fois dans la littérature de spécialité un ouvrage de synthèse sur la personnalité de Drăgoi. Le livre est divisé en deux parties: la première expose la vie de Drăgoi, l'autre s'occupe de son œuvre.

L'auteur l'explore de manière détaillée en émettant maintes fois des opinions inédites sur le point de départ et la signification des compositions de Drăgoi, en étayant son argumentation par un certain nombre de citations musicales.

Un chapitre assez étendu est consacré à l'activité de folkloriste de Drăgoi, dont l'importance est soulignée par l'auteur tout en faisant quelques réserves méthodologiques.

Le chapitre consacré aux conclusions relève la place de Drăgoi dans la culture musicale roumaine. Les reproductions photographiques contribuent au meilleur contact du lecteur avec le sujet.

Pour une seconde édition nous formulons la suggestion d'ajouter une liste des œuvres dues au compositeur et au folkloriste Sabin Drăgoi, liste qui manque dans la présente monographie.

Elisabeta Dolinescu

DRAGOȘ TĂNĂȘESCU, GRIGORE
BĂRGĂUANU: *Dinu Lipatti*. Bucarest, Ed. muzicală, 1971. 221 p. + ill.

Une monographie sur Dinu Lipatti présente tout d'abord, à ce qu'il nous semble, l'intérêt et le mérite d'un acte de justice envers une de ces personnalités marquantes de musiciens, doublement douées, compositeurs et interprètes à la fois, mais dont les prodigieuses qualités d'« exécutants » sont à même, par leur nature spectaculaire, de dissimuler aux yeux des contemporains — et d'autant plus au jugement des époques ultérieures — la complexité réelle de l'artiste. Or, ce qu'il faut remarquer chez les auteurs du présent ouvrage c'est justement la préoccupation non seulement d'éclaircir les composantes de la personnalité de Lipatti — pianiste, compositeur et même pédagogue ou, plus encore, théoricien du piano — mais aussi d'en relever

la complémentarité. On peut, en effet, discerner à travers les trois principales sections du volume (une section biographique suivie de deux autres, consacrées respectivement à l'interprète et au compositeur), l'intention — bien qu'en quelque sorte diffuse, à cause aussi de la structuration même du livre — de mettre en évidence la continuité et la conséquence dont certains traits se transmettent d'un domaine à l'autre du comportement psycho-artistique du musicien, en accusant son unité. On suivra, par exemple, l'évolution du « travailleur », les manifestations de cet esprit laborieux, discipliné, exigeant qu'était celui de Dinu Lipatti, depuis les années de l'enfance et des études, durant lesquelles ses deux mentors roumains, Florica Musicescu et Mihail Jora (auxquels Lipatti restera étroitement attaché, durant sa vie) lui enseignent la rigueur et la sévérité envers soi-même, jusqu'à sa maturité artistique, où le même effort systématique

et contrôlé sera destiné à son travail d'interprète, à ses enregistrements et à ses compositions. « La limpidité cristalline /.../, d'une intense lucidité, scintillante » (p. 90), « la sobriété, la simplicité et la pureté », « l'équilibre unique » (p. 152) par lesquels on a caractérisé la technique et la conception d'interprétation de Lipatti, représentent, de fait, une autre « constante » de sa personnalité; car c'est justement son penchant naturel vers l'expression artistique sobre, simple, équilibrée, qui déterminera, d'une part, les affinités du pianiste avec la musique du XVIII^e siècle (et de Bach, par excellence), ainsi que sa manière « classique » de comprendre et de jouer la musique de Chopin¹, et qui rattachera, d'autre part, le créateur à un certain esprit antiromantique propre à son époque, plus précisément à cet esprit du « retour à Bach » dont son professeur français, Nadia Boulanger, faisait aussi l'éloge devant ses élèves et qu'on retrouve dans les œuvres de tournure néo-classique de Lipatti.

Il aurait été peut-être édifiant de faire ressortir sinon avec plus de fermeté, en tout cas avec plus de conséquence les lignes qui relient le génie de Lipatti, son art et son penser avec le milieu culturel et artistique de son pays, en l'imposant, « tels Enesco, Brancusi ou Eminesco » (p. 138) comme un des maîtres roumains de l'art universel. L'intérêt de ce côté est éveillé par nombre d'informations et de considérations précieuses, mais assez dispersées, concernant par exemple les opinions exprimées par Lipatti (en une opposition significative avec le point de vue de Paul Dukas) à propos du caractère national dans la composition (p. 32), ainsi que les filiations susceptibles d'être établies entre la musique de Lipatti et celle de Mihail Jora ou de Georges Enesco. (Les ressemblances et les affinités étonnantes qui se révèlent entre Enesco et Lipatti sur le plan aussi de l'interprétation — prouvées entre autres par la prédilection commune pour la musique de Bach, par une capacité similaire de varier subtilement le flux sonore sous

l'aspect dynamique, agogique et du timbre même, par l'interprétation extrêmement adéquate que Lipatti donnait à la musique d'Enesco et que l'auteur même de cette musique considérait comme semblable à la sienne — nous paraissent constituer encore un aspect insuffisamment exploré au cours de l'ouvrage).

On peut affirmer que le portrait humain et artistique de Dinu Lipatti ainsi que la présentation de son époque sont servis par deux qualités principales de l'ouvrage, à savoir, l'inédit documentaire — résultant de l'appel fréquent qu'on fait aux sources directes (correspondance et écrits divers de l'artiste même, témoignages de ses contemporains, etc.), dans le but d'imprimer au récit un caractère d'authenticité et même « une nuance autobiographique » (p. 8), comme on le déclare — et, d'autre part, l'acuité de l'examen analytique auquel on soumet également l'œuvre de l'interprète et du compositeur Dinu Lipatti. Parfaitement judicieuses, en s'appuyant quelquefois sur de véritables observations et évaluations « de laboratoire », s'avèrent être les considérations sur la manière dont Lipatti diversifiait la sonorité, le timbre du piano (avec cet idéal du rapprochement de l'expressivité de la voix humaine, qu'on pourrait — de nouveau — comparer avec un idéal d'interprétation d'Enesco), sur certains de ses principes concernant le rythme, sur l'« élasticité » de la dynamique, etc., l'analyste tâchant toujours, sinon d'atteindre l'essence de cet impondérable « alliage de rigueur et de liberté » (p. 152), si spécifique au jeu du pianiste, au moins d'en déterminer les éléments concrets.

La partie de l'ouvrage consacrée au « compositeur » s'impose, non seulement par la consistance due à la quantité même du matériel analysé (cet apport étant complété par une chronologie riche et systématiquement conçue des œuvres du compositeur), mais aussi par ces mêmes qualités de pénétration et de pertinence du travail analytique. On adopte, en tant que méthode d'investigation, le compartimentage

par genres des compositions de Lipatti, ce qui ne manque pas — à cause de l'inévitable reprise de certaines remarques au cours de l'analyse de chacun des genres — de fragmenter en quelque sorte l'image des solutions techniques et des orientations stylistiques du compositeur, en dépit de la tentative de dresser, en guise de conclusion, un schéma global et synthétique de ces dernières (à propos des caractérisations, nous estimons comme insuffisamment concluantes la disjonction « moderne-contemporain », ainsi que l'invocation — assez fréquente — des « influences de l'école musicale française », tant, au moins, qu'on n'explique pas en quoi consistent celles-ci).

¹ « Il évoque en même temps la polyphonie de Bach, le toucher perlé employé dans les pages préclassiques, la pureté de Mozart ou même le dramatisme béethovenien. Il s'agit ici non pas d'une dénaturation du sentiment romantique, mais au contraire, d'une compréhension

Aucune des réserves que nous venons de formuler n'amoindrit tout de même pas le beau résultat des efforts conjugués des deux auteurs, qui font fusionner dans cet ouvrage les recherches menées pendant quelques années par chacun d'eux quant à l'activité et à l'œuvre de Dinu Lipatti ². Il y a là aussi un aspect de ce travail scientifique systématique et approfondi dont la monographie *Dinu Lipatti* a fait l'objet et qui aide à situer ce musicien à la place qui lui est due dans la galerie de grandes figures d'artistes roumains de notre siècle.

Clemana Liliana Firca

plus large et plus philosophique de celui-ci » Notes (p. 152).

² Ces recherches se sont concrétisées dans nombre d'études publiées ces dernières années séparément par DRAGOȘ TĂNĂSESCU et GRIGORE BĂRGĂUANU.

MIHAI RĂDULESCU, *Violonistica enesciană* (*L'art éneskien du violon*), Ed. Muzicală, 1971, 157 p.

La date qui figure sur la couverture du livre (1971) consigne l'année de sa parution, mais induit en erreur sur le moment que représente en fait la contribution du regretté Mihai Rădulescu dans la recherche éneskienne. Ecrites peu de temps avant sa mort tragique, c'est-à-dire avant 1959, les trois études consacrées aux sonates pour violon, aussi bien que celle intitulée « Violonistul Enescu » (Enescu, violoniste) constituent un apport remarquable à un moment où la littérature éneskienne était beaucoup moins abondante qu'elle ne l'est de nos jours. Pourtant, même en le rapportant à ce qui existait déjà à l'époque (d'importantes études de Tudor Ciortea, Zeno

Vancea, Ștefan Niculescu, Adrian Rațiu, etc.), il ressort que Mihai Rădulescu ne se contente pas seulement de reprendre des thèses connues, mais qu'il les amplifie, qu'il apporte des idées nouvelles, qu'il tente pour la première fois un aperçu d'ensemble.

Dans la préface, l'auteur précise l'idée qui demeure à la base de l'ouvrage tout entier et de sa structure. Elle découle de la conviction que la musique pour violon écrite par Georges Enesco marque « une étape fondamentale dans l'histoire de la littérature du violon », puisque depuis les anciens maîtres italiens de l'instrument, Enesco est le premier qui, brillant virtuose lui-même, « a écrit pour le violon une musique de grande densité et de profondeur... en rendant ainsi à la double qualité de violoniste-compositeur une noblesse depuis longtemps perdue » (p. 10).

C'est là, dans cette position esthétique — affirme Mihai Rădulescu — que réside la clef de la compréhension du sens de l'œuvre d'Enesco dans le contexte de la musique européenne. Aussi, construit-il son livre en partant de la définition des traits distinctifs de l'art du violoniste, lesquels, transposés sur le plan de l'analyse de structure, éclairent les aspects spécifiques de la pensée du compositeur.

Cette analyse, l'auteur la pose non pas sous le signe du détail, mais sous celui de la synthèse des grandes lignes, avec leur langage et leur signification dans l'ensemble de la création enescienne et dans l'évolution de l'art musical même. De là, cette richesse des références, cette multitude des comparaisons, ces incursions dans les différentes zones de la culture musicale, afin de tracer et de définir par de fines associations et dissociations ce qui constitue le caractère unique, inimitable de la musique de notre grand compositeur.

Dans le chapitre consacré au violoniste, écrit avec subtilité et avec la compétence de celui qui pratique lui-même le violon, Mihai Rădulescu essaie, pour la première fois dans notre littérature, d'esquisser une image complète de ce qui constituait « la différence spécifique » de l'art enescien, et de dégager ce qui lui semble avoir été l'essence de ce mode de jouer qu'Arthur Honegger définissait comme « passionnément personnel ». Le secret de cette originalité, il l'explique par la provenance de l'artiste d'un monde qui ne possédait pas une tradition spécifique, bien précisée, de l'interprétation musicale. Enesco, en effet, tenait d'un type de tradition — très ancienne d'ailleurs, mais fondamentalement différent — celui de la tradition populaire. « C'est elle — explique l'auteur — qui laisse au violoniste une grande liberté de mouvement dans le champ de la musique savante européenne, tout en persistant dans une zone profonde de son être, tel un fond permanent qui contribue à donner à son

style un caractère propre et spécifique » (p. 31). C'est là qu'il faut chercher l'explication de la spontanéité, de la force de communication, de l'éloquence, de l'intensité d'expression, du *coloris sonore*, etc.

L'œuvre pour violon d'Enesco se rattache à sa vocation d'instrumentiste, car le compositeur, connaissant les ressources profondes et intimes de l'instrument, aspirait à lui rendre sa noblesse, perdue au siècle passé sous l'empire d'une virtuosité romantique.

Tout en élaborant son analyse dans l'esprit « classique » qui se moule d'après l'architectonique des ouvrages, en s'appuyant notamment sur l'élément thématique et sur ses transformations dialectiques, l'auteur échappe au danger de la manière scholastique grâce à sa capacité de synthèse et à sa vaste culture musicale. Aussi bien son analyse est-elle concentrée et capable de discerner ces éléments qui individualisent la structure musicale respective. Ainsi, l'analyse de la I^{re} Sonate s'établit à partir de l'idée que le violon y reçoit un rôle secondaire, par rapport au piano qui y est favorisé — remarque originale définissant avec pertinence tout l'ouvrage; la II^e Sonate est envisagée à la lumière d'une prédominance de la mélodie — idée qu'il poursuit dans tous ses aspects essentiels: sens harmoniques, « vie rythmique » intense, etc.; la III^e Sonate enfin apparaît comme « une solution harmonieuse, personnelle et pleinement satisfaisante du problème qu'il (le compositeur — E.Z.) poursuivait depuis quelques décennies: de quelle manière utiliser les ressources mélodiques du violon, sans le réduire au rôle de 'surface' de l'harmonie du piano, mais sans, toutefois, glisser vers un étagement polyphonique, étranger à sa propre nature » (p. 108). La solution se trouve dans l'hétérophonie.

Très intéressant, l'examen — qui constitue d'ailleurs presque une étude par lui-même — des procédés instrumentaux par lesquels le compositeur obtient la richesse et la diversité de ses timbres et de son

coloris; pertinentes, enfin, les remarques de l'auteur concernant la dynamique de l'art éneskien, par l'extension du schéma formel à un schéma des nuances, cette idée représentant à ce moment de notre littérature musicologique un concept absolument nouveau, mais qui témoigne de nos jours de sa valeur, puisque dans l'architecture musicale actuelle les nuances aussi se dénombrent parmi les paramètres soumis aux rigueurs les plus strictes. L'auteur complète sa recherche, par un examen détaillé du doigté et des modes d'attaque, en parachevant de la sorte l'explication de ces continuels et subtils renouvellements et transformations de l'expression, si spécifiquement propres au langage éneskien.

Il convient encore de mentionner comme remarquables, la discussion concernant les écoles nationales, le parallèle finement

nuancé avec Bartok, le problème de la tradition populaire et du principe « makam » par rapport à la III^e Sonate, etc.

Ecrit avec élégance et compétence, le livre apporte dans le domaine de notre musicologie l'œuvre trop peu connue jusqu'à ce jour d'un intellectuel marquant.

A présent, une dernière observation — celle-ci destinée aux éditeurs: si les trois études concernant les Sonates sont en effet inédites, il n'est pas moins vrai que la première — « Violonistul Enescu » — n'est qu'une réédition d'une étude publiée d'abord dans *Studii și Cercetări de Istoria Artei*, n^{os} 3—4/1957, chose qui, conformément à tout usage éditorial, aurait dû être mentionnée.

Elena Zottoviceanu

VIOREL COSMA, *Le Chœur Madrigal du Conservatoire*, Bucarest, 1971, 142 p.

Une monographie dédiée à un ensemble est, par elle même, une formule difficile: le matériel en est monotone et ne se prête pas à des spéculations; les faits proprement dits — qui manquent de résonances profondes — priment, et le commentaire esthétique glisse sur le terrain incertain du phénomène de l'interprétation musicale tellement difficile à fixer par des mots.

Les chapitres qui décrivent le développement du chœur Madrigal sont riches d'informations et représentent une contribution méritoire à la connaissance de cet ensemble d'élite; mais ils ne posent que les prémisses de la connaissance réelle de son univers esthétique. Les nombreuses chroniques musicales de partout répètent toutes, les mêmes superlatifs, les mêmes exclamations d'enthousiasme, mais n'essaient pas de faire valoir ce qui constitue le secret de la personnalité de ces artistes.

La perfection de la culture chorale, le bon goût exquis, le raffinement du style, la diversité de l'expression, etc. sont constatées, appréciées mais non pas analysées.

La réponse à la question *comment?* est contenue dans les deux chapitres nommés: « Les vertus de l'art de l'interprétation » et « Le laboratoire de la création chorale contemporaine ». Rédigé sous une forme inusitée pour une monographie dédiée à un ensemble (le dialogue a été beaucoup utilisé mais pour d'autres genres de la littérature musicologique) le texte est la transcription fidèle d'un entretien de l'auteur avec le directeur Marin Constantin. Ainsi, la manière de s'exprimer de l'artiste garde toute son authenticité. Là il découvre quelques-uns des secrets de sa technique, quelques-unes des méthodes par lesquelles il atteint à cette perfection de l'ensemble qui étonne tout le monde, mais ne perd pas un instant de vue le but expressif, artistique des problèmes qui se posent à l'interprète.

Les thèmes discutés sont: la sélection des voix, la manière d'obtenir l'égalité

individuelle et collective, ainsi que la pureté de l'unisson, la disposition stéréophonique en scène, le travail collectif, la manière d'interpréter le folklore roumain, les théories sur le mode de chanter la musique ancienne, etc.

Très intéressantes sont les observations sur la manière d'aborder la musique contemporaine, dont le chœur s'est fait une véritable spécialité. Avec un répertoire fondé sur les deux époques extrêmes de l'histoire de la musique chorale, le Madrigal s'est adapté avec une souplesse et une élégance exceptionnelles à des styles et à des époques complètement différentes. C'est pourquoi ce passage du répertoire de la Renaissance au répertoire moderne (surtout roumain) qui est un fait plutôt inhabituel, méritait une explication. L'auteur ne l'a point fait et c'est chose regrettable, car il aurait été intéressant d'entendre Marin Constantin nous entretenir sur ce saut d'un style à l'autre, par-delà les siècles, de l'entendre dire quels sont, selon lui, les points de contact entre les deux époques, etc. Mais les questions se réduisent à l'expérience pratique étayée par quelques exemples, qui constituent d'ailleurs le point de départ de la discussion (*Miorița* de Paul Constantinescu, *Scènes nocturnes* d'Ana-

tol Vieru, *Aphorismes d'après Héraclide* de Ștefan Niculescu et *Rituel pour la soif de la terre* de Myriam Marbe). Originale et remarquable par son acuité et en même temps par la haute conscience artistique qu'elle révèle nous semble la conception sur la mise en valeur — sous une forme nouvelle — de la musique ancienne roumaine de tradition byzantine.

Les réponses du directeur, précises et concentrées constituent une vraie leçon de lucidité et de pensée moderne. Dans le reste utile et agréable, le livre devient, grâce à ces deux derniers chapitres, un admirable petit traité de direction chorale.

Les annexes sont bien faites: bibliographie, discographie, liste des films de télévision et de cinéma tournés par le chœur, liste des membres du chœur, chronologie des concerts et répertoire. Cela étant, le livre est utile non seulement aux lecteurs moyens mais aussi aux spécialistes.

Le volume comprend également des résumés en diverses langues étrangères qui aident à sa diffusion parmi les mélomanes de tous les pays.

Un dernier éloge pour l'élégance de la présentation — illustrations, vignettes, couverture, etc.

Elena Zottoviceanu

LIVIU COMES: *Melodica palestriniană* (La mélodique chez Palestrina), Ed. muzicală, 1971, 259 p.

La mélodie — en tant que principe cardinal, raison d'être de la musique, en même temps qu'élément apte à satisfaire, à l'intérieur et au-delà du système, aux exigences de l'intellect et de la sensibilité — voici un concept solidement ancré dans la manière de penser du musicien européen. Cependant, ou bien peut-être même à cause de cette omnipotence, ce n'est pas la

mélodie qui décide du style d'une étape d'évolution historique¹, mais justement ces éléments qui pourtant ne sont pris en considération qu'en second lieu: le contrepoint, l'harmonie, la dodécaphonie sérielle, en regard desquels la mélodie elle-même s'avère structurellement dépendante.

Il n'est donc pas étonnant que la grande révélation de la Renaissance réside sous le signe de l'élucidation de la technique dominante de composition — le contrepoint — et que, dans ce même sens, le contrepoint palestrinien (Jeppesen) soit devenu le symbole et l'étalon de vertu d'un art dont la perfection n'est que rarement égalée.

Dès lors, une question se pose: n'est-il pas arbitraire que, parmi tous les composants d'un art complexe — synthèse d'ailleurs d'une tradition polyphonique déjà vénérable —, l'auteur se soit arrêté tout juste à cet élément — la mélodie — qui n'a rien en apparence de ses éminentes vertus de l'époque plus reculée de la monodie (le style mélodique absolu) ou de celle ultérieure de la monodie accompagnée (le style mélodique dégagé graduellement vers la zone supérieure de la trame harmonique)?

L'auteur tend — et réussit — à démontrer qu'en dépit de toute opinion unanimement acceptée concernant la suprématie de la polyphonie à l'époque aussi bien que dans le style de Palestrina, l'analyse de la mélodie dans l'œuvre de ce dernier est révélatrice non seulement pour comprendre son style dans son essence, mais aussi pour l'éclaircissement qu'elle apporte dans le problème de la polyphonie palestrinienne (voir le dernier chapitre du livre: *Structura «în mozaic» a polifoniei palestriniene* (La structure «en mosaïque» de la polyphonie palestrinienne) ainsi que de l'architecture en général, puisque, dit l'auteur, «l'étude de la mélodie palestrinienne embrasse tous les aspects essentiels du style» (p. 52). D'ailleurs, le concept de la mélodie, dégagé de la tutelle de l'harmonie par l'orientation même de l'évolution de l'art musical après le Romantisme, en même temps que par l'apport des recherches de musicologues tels que Riemann, Kurth, Gevaert, Lach, Wiora, Ferchault, Chailley, Georgiades, Szabolcsi, a mis en évidence non seulement la particularité de nombreuses cultures traditionnelles ou folkloriques centrées sur la monodie et le riche déploiement des ressources infinies et raffinées de celle-ci, mais a imprimé aussi tout une nouvelle manière de voir en ce qui concerne l'évolution du concept même dans la musique occidentale. Liviu Comes est conscient de la valeur de ce point de vue que lui offre d'ailleurs la dynamique des faits et de la pensée musicale d'époques

plus récentes: «L'intérêt des musiciens du XX^e siècle pour la polyphonie vocale de la Renaissance n'est pas fortuit. Le tracé linéaire de la tissure polyphonique, encore non asservi par la rigidité du système tonal à vertus fonctionnelles, le rythme du discours musical encore libre de la tyrannie des barres de mesure, l'assymétrie structurale ainsi que l'ignorance de la notion de reprise contenaient en germe de quoi offrir aux musiciens de notre époque contemporaine des solutions fécondes pour le renouvellement d'un langage saturé d'harmonie tonale, de mètre et de carrure classique et romantique. Le XX^e siècle ressuscite l'art polyphonique des XV^e et XVI^e siècles et lui découvre des vertus toujours nouvelles. La dodécaphonie sérielle apporte une conception originale sur le rapport horizontal-vertical, en facilitant un développement de facture nouvelle à la technique du contrepoint que les exégètes de ce style mettent en relation directe avec les aspirations linéaires de l'ancienne polyphonie» (p. 40).

Si dans tous les chapitres du livre, l'idée de la mélodie chez Palestrina est poursuivie dans le double sens de sa définition en tant que dimension spécifique (et, pour une bonne part, propre seulement au compositeur) et en tant que «cause» des paramètres déjà mentionnés (auxquels nous ajoutons, suivant la terminologie de l'auteur, le «Cadre modal», chap. IV; l'«Organisation rythmique», chap. VII; l'«Aspect morphologique», chap. VIII; l'«Intégration dans la tissure polyphonique», chap. X), il existe néanmoins un chapitre qui présente un intérêt tout spécial. Il s'agit du X^e, consacré aux formules mélodiques, dans lequel l'auteur s'occupe de la pluralité des aspects liés à ce composant du discours palestrinien, en distinguant ces formules d'après leurs origines différentes, depuis celles qui dérivent du grégorien jusqu'à celles imposées par le contrepoint. En fin de compte, cependant, il se garde d'encadrer ces dernières dans les règles rigides des manuels de contre-

point, encore que parmi celles-ci les unes se proclament authentiquement « palestriniennes ». Il aurait été intéressant qu'en vertu de l'esprit de conséquence manifesté par le livre, de la présentation de la pensée palestrinienne engeôlée en même temps que libérée de plus anciens canons de son époque, l'auteur fût allé plus loin dans le déchiffrement des relations intimes qui existent entre la formule et la structure de l'intonation modale. L'affirmation antérieure (p. 78) — comme quoi les formules caractéristiques du mode individualisent

certaines « schémas » théoriquement déterminés, aurait ainsi été justifiée.

Résultat d'une minutieuse recherche de la musique palestrinienne, d'une longue réflexion sur les principes et les raisons internes de cette musique, l'ouvrage de Liviu Comes ouvre au lecteur tout un horizon plein de significations. Plus qu'un traité sur la mélodie palestrinienne, le livre représente une introduction dans le style du compositeur de la Renaissance.

Gheorghe Firca

Notes

¹ La distinction apparaît avec évidence dans les pages même du livre, ayant comme point de départ la disjonction opérée par H. Dägen entre

l'élément horizontal « stable » et celui vertical « dynamique » (p. 46).

DORU POPOVICI: *Cîntec flamand — Școala neerlandeză* (Flemish Tunes — The Musical School of the Netherlands), Editura Muzicală, Bucharest, 1971, 132 p.

The Renaissance had one of its summits in the Netherlands. However if almost everybody knows something about the great painters and thinkers of this period, only a few people have become acquainted of late with the marvels due to the pen of the great Dutch-Flemish musicians who lived about the same time (although their merits are not inferior to those of Rembrandt, Rubens, Erasmus or Grotius). Doru Popovici's book is thus a valuable contribution aiming at filling this unfortunate gap. The first section of the book, preceded by a short preface, deals with the most characteristic elements of the Flemish school; after a concise prologue containing some explanations concerning the place of the Dutch-Flemish composers in the Renaissance music, the author displays a minute analysis of the elements which are most

characteristic of their creation: their melodies — justly correlated in the book, on the one hand, to the mediaeval-folk scales and on the other, to the chromatic tendencies of the early Baroque — their harmony — which, although being in a way but a result of their very dense polyphony, is very rich and impressive owing to its great variety of devices (modal, tonal, diatonic and chromatic) — their polyphony — the basis of all, highly impressive not only in its density but also in its unrivalled richness and beauty — their rhythm — where the “musica misurata” runs often into polyrhythmics — their “architecture” — the forms with or without a “reprise”, the “set” or “open” forms, the genres (the chanson — which came from Burgundy — the motet, the missa, the toccata, the ricercare, the madrigal), their timbres — both vocal and instrumental with their most attractive stereophonic and “parlando” effects. This analysis is continued and backed further by a thorough discussion of the aesthetics of the Dutch-Flemish composers — whose creations, no longer

submitted to the severity of style of the mediaeval times, are dominated by a feeling of serene calmness. Doru Popovici compares here various works by Lasso, Binchois, Obrecht, Ockeghem, des Prés, pointing out not only the likeness but also the differences between them characteristic of their distinct ways of treating the musical devices. The section comes to an end with a brief but impressive plea for the preservation of the great inheritance of the Renaissance music.

The second section contains some analytical biographies of the greatest Dutch-Flemish composers: Gilles Binchois (1400–1460), Guillaume Dufay (1400–1474), Johannes Ockeghem (Jean d'Ockeghem) (1430–1495), Jacobus Obrecht (1453? – the beginning of the 16th century), Henricus Isaac (the last half of the 15th century – 1517), Josquin des Prés (1450?–1521), Adrian Willaert (the end of the 15th century – 1562), Jacques Arcadelt (the end of the 15th century – after 1562), Jacob Clemens non Papa (1510?–1555?), Cypriano Da Rore (the beginning of the 16th century – 1565), Roland Lassus (Orlando di Lasso) (1532?–1594), Jean Pieterszoon Sweelinck (1562–1621); some of them are dealt with at more length (e.g. Dufay, Ockeghem, des Prés, Clemens non Papa, Lasso) while the others are briefly discussed, but in every case the characterization is neat and brightly done.

The book lacks a final chapter where one could have liked to find the author's conclusions about the Dutch-Flemish Renaissance composers and their almost forgotten and only of late revived masterpieces; this

could have backed most properly Doru Popovici's final assertion that "a history of universal music not containing also the works of the Netherlands look like a map of Asia's relief without the Himalaya Mounts".

However the general high scientific level of the book as well as its style, generally clear and enthusiastic, to say nothing of the author's continuous allusions to contemporary music (whose masters are often seen by him with a severe and a keen eye as compared to the Renaissance composers), ensure to the *Flemish Tunes* the warmest appreciations of the reader. All those magnificent creators described in it have been in fact citizens of the Universe – they travelled, lived and created not only in the Netherlands but also in France, Germany, Italy, Hungary, Bohemia, – most of them are not buried in their native country but elsewhere – their works use texts in different languages – their style is a perfect assimilation of what was then the best in Europe's music. In this respect one must not forget that one of the greatest musicians of all times Ludwig van Beethoven had come also from the Netherlands and that another master of the "Flemish Tunes", César Franck had caused afterwards a complete renewal in the French late Romanticism. Thus, the powerful music of the Dutch-Flemish masters appears to be of a most profound vitality due to its first rate beauty and Doru Popovici's book is indeed an excellent presentation of it, a most valuable Romanian contribution to universal musicology.

Constantin Stih-Boos

ADA BRUMARU, *Vîrstele Euterpei – Clasicismul* (The Ages of Euterpe – the Classicism). Editura Muzicală, Bucharest, 1972. 200 p.

Is really Classicism restricted as concerns Music, only to the Holy Trinity –

Haydn, Mozart, Beethoven? Or are they in fact but the terminal point and in a way the climax of a far wider period? This question needs a precise answer which in its turn asks for a careful and thorough study of the matter. Ada Brumaru endeavours in her book to take up the gauntlet.

From the very beginning she tries even to give a general definition of classicism before submitting to the reader her considerations about it: "Classicism is a way of creating something fundamental and everlasting". The first chapter is devoted to the "French Musical Classicism", i.e. to Lully, Couperin, Rameau; if one may feel that this can be considered in a way rather as a "classical" than a "classic" period, owing to its coincidence with the period of the French neo-classical tragedy and comedy of the 17–18th centuries, nevertheless the analysis, although concise enough, is very relevant. "The Premises of Classicism" show us the Baroque music: Italy and her musicians whose most important calling is the form, in Ada Brumaru's opinion, and of course Germany — for, according to a letter of a German musician of the time "the Italians do not know everything, whereas the Germans, in their turn are not quite unable to create something", e.g. Bach, the master of the "structural dialectics" of music, "whose classicism is not to be grounded on historical reasons but on aesthetical ones", and Haendel, this "Michelangelo of music"; the distinct features of their works are carefully and intelligently pointed out by the authoress. The other musicians of the beginning of the 18th century are dealt with in a sort of interlude. The culmina-

tion of the book is marked by two chapters: "The Opera from Gluck to Mozart" and "The Viennese Classics and the Genres of Instrumental Music". Gluck, Haydn and Mozart are thoroughly presented; each of their basic works is given a separate analysis — concise but dense, so that all their operas, sonatas, symphonies, concertos, quartettes really "defile" pastus in an impressive sequence, owing to the authoress' skilful presentation.

After all this, the epilogue "Beethoven Beyond His Century" seems somewhat to have been written rather in a hurry; the qualities are still the same, but the analysis is restricted only to Beethoven's innovations in the sonata and in the variation forms, whereas the great works (except for a few hints concerning *Missa solennis* and the *Lieder*) are but briefly mentioned; Beethoven's high "concentration, energy and sensibility" as well as his real place in the Age of Classicism is thus thrown somewhat into the shade.

Nevertheless, the authoress' description of Classicism as the greatest "Age of Euterpe" is vividly and intelligently done; both by its scientific and literary merits, the book is a very sound and relevant Romanian contribution to universal musicology.

Constantin Stihi-Boos

MARTA PALADI, *Brahms*. Bucurest, Editura Muzicală a Uniunii compozitorilor, 1972. 159 p.

Dans la collection des monographies de vulgarisation publiées dernièrement par Editura Muzicală a Uniunii compozitorilor (après *Mozart* de Radu Gheciu, *Verdi* d'Alice Mavrodin et *Musorgski* de T. Popova), nous signalons la parution de *Brahms* de Marta Paladi.

Sans doute, il n'est pas facile de comprendre dans un espace aussi restreint l'univers de la vie et de la création de Brahms et de situer cette personnalité dans le contexte spirituel allemand du siècle dernier — si riche et si rempli de contradictions. L'auteur a limité son objet à narrer, d'une façon simple et concise, la vie de Brahms, et de poursuivre, le long de cette vie, l'apparition de chaque œuvre, en ordre chronologique. Les commentaires

esthétiques, ainsi que les analyses musicales y sont absents.

L'ouvrage contient un matériel informatif intéressant: des extraits de correspondance, des citations de la presse du temps et des journaux de Robert et de Clara Schumann, etc., toute cette documentation étant extraite des principales monographies à ce sujet, publiées à l'étranger.

Le mérite de cet ouvrage consiste dans la cursivité de la narration, dans le bon enchaînement des citations, dans un style vif, clair et agréable qui le rend très accessible au lecteur. Ainsi, le livre atteint son but de populariser un musicien de génie.

Dans sa préface, Marta Paladi passe en revue les moments les plus importants de la pénétration de la musique de Brahms dans les salles de concert de Roumanie, les contacts directs que le grand compo-

teur allemand a eu avec la musique roumaine pendant sa tournée dans quelques villes de Transylvanie. Elle y rappelle aussi des pensées de Georges Enesco relatives au maître vénéré. Dans le XIX^e chapitre, il est fait mention des relations de Brahms avec le compositeur d'origine roumaine Eusebie Mandicevski, jeune alors, qu'il a beaucoup apprécié et aidé.

Le livre — qui, d'après les recommandations faites par l'auteur même dans la préface, « essaye de présenter le profil humain d'une rare probité de Brahms et, en même temps, de faire ressortir quelques aspects essentiels de sa création... » — comprend encore un matériel iconographique évocateur, une liste chronologique des principales œuvres du compositeur et une bibliographie.

Brândușa Căplescu

BERTOLD BRECHT, *Viața lui Galilei*. Traduction: Emma Beniuc. Bucarest, Ed. Univers, 1972. 132 p.

I. L. CARAGIALE, *Opere alese*, vol. I—II. Anthologie et préface: Marin Preda. Bucarest, Ed. Cartea Românească, 1972. 824 + 382 p.

I. L. CARAGIALE, *Teatru*. Edition soignée par A. Rosetti, Șerban Cioculescu, Liviu Călin. Préface et notes finales par Liviu Călin. Bucarest, Ed. Albatros, 1972. 286 p.

I. L. CARAGIALE, *Teatru*. Bucarest, Ed. Eminescu, 1972. 319 p.

MIHAIL DAVIDOGLU, *Teatru. Neamul Arjoca*. Bucarest, Ed. Eminescu, 1972. 272 p.

HORIA DELEANU, *Dileme și pseudodileme teatrale*. Bucarest, Ed. Eminescu, 1972. 294 p.

HORIA DELEANU, *Teatru, antiteatru, teatru*. Bucarest, Ed. Cartea Românească, 1972. 158 p. + ill.

JOHN GASSNER, *Formă și idee în teatrul modern*. Traduction et préface: Andrei Băleanu. Bucarest, Ed. Meridiane, 1972. 272 p. + ill.

MOLIÈRE, *Mizantropul*. Traduction: Tudor Arghezi. Bucarest, Ed. Univers et Teatrul Național «I. L. Caragiale», 1972. 80 p.

VICTOR ION POPA, *Take, Ianke și Cadîr*. Bucarest, Ed. Univers, 1972. 104 p.

VALENTIN SILVESTRU, *Spectacole în cerneală*. Bucarest, Ed. Meridiane, 1972. 240 p. + ill.

DAN TĂRCHILĂ, *Teatru*. Bucarest, Ed. Cartea Românească, 1972. 144 p.

V. VOICULESCU, *Teatru*. Edition soignée et préfacée par M. Tomuș et I. Voiculescu. Cluj, Ed. Dacia, 1972. 400 p.

+ ill. + catalogue des principales œuvres +
+ bibl.

GEORGE SBÂRCEA, *Muza veselă*, III^e éd. Bucarest, Ed. Muzicală a Uniunii Compozitorilor, 1972. 292 p.

GEORGE SBÂRCEA et ION HARTULARI-DARCLÉE, *Darclée*. III^e éd. Bucarest, Ed. Muzicală a Uniunii Compozitorilor, 1972. 229 p. + ill. +
+ répertoire.

ROBERT SCHUMANN, *Din cronicile davidienilor*. Traduction: Eugenia Ionescu și Ruxandra Bolintineanu. Préface: Herbert Schulze. Bucarest, Ed. Muzicală a Uniunii Compozitorilor, 1972. 311 p. + ex. musicaux.

A. VINOGRADOV, *Defăimarea lui Paganini*, roman, VI^e éd. Bucarest, Ed. Muzicală a Uniunii Compozitorilor, 1972. 395 p.

B. C.

C. D.

MUSIQUE

CINÉMA

ADA BRUMARU, *Virtele Euterpei, Clasicismul*. Bucarest, Ed. Muzicală a Uniunii Compozitorilor, 1972. 199 p.

EDUARD MÖRIKE, *Mozart în drum spre Praga*. Traduction: Victor Munteanu. Bucarest, Ed. Muzicală a Uniunii Compozitorilor, 1972. 93 p.

MARTA PALADI, *Brahms*, Bucarest, Ed. Muzicală a Uniunii Compozitorilor, 1972. 159 p. +

CHARLES FORD, *Istoria Hollywoodului*, traduction et préface: Ion Cantacuzino, Bucarest, Ed. Meridiane, 1972. 230 p. + ill.

DAVID ROBINSON, *Buster Keaton*, traduction, préface et notes: Sanda Diaconescu, Bucarest, Ed. Meridiane, 1972. 125 p. + ill.

BERNARD EISENSCHITZ, *Humphrey Bogart*, traduction: Ileana Vasilescu-Someșan, Bucarest, Ed. Meridiane, 1972. 303 p. + ill.

RADU COȘAȘU, *Viața în filmele de cinema*, Bucurest, Ed. Meridiane, 1972, 174 p.

* *, *Greta Garbo*, (volume comprenant: « Într-o seară, Greta Garbo », par François Mauriac, « Greta Garbo, vedetă solitară » par Fritiof Billquist et « Greta Garbo, star contestatar » par Ecaterina Oproiu), traduction: Domnița

Munteanu, Bucurest, Ed. Meridiane, 1972, 237 p. + ill.

ȘTEFAN OPREA, *Statui de celuloid*, Jassy, Ed. Junimea, 1972, 193 p. + ill.

AUREL GRUȘEVSKI, *Din jurnalul unui cascador*, Ed. Ion Creangă, Bucurest, 1972, 170 p.

O. V.

MIHAIL JORA

— *Symphonie op. 17*

I. Allegro deciso

II. Andante cantabile

III. Presto

IV. Allegro non troppo

ION DUMITRESCU

— *Symphoniette*

I. Allegro passionato

II. Allegro con spirito

III. Andante molto espressivo

IV. Allegro giusto

— Orchestre symphonique de la Radio-télévision roumaine, dirigée par Iosif Conta.

Ces deux symphonies ont en commun un esprit classique de la forme. L'influence du folklore roumain est manifeste dans le mélос et dans le rythme surtout: du contraste et du dynamisme chez Ion Dumitrescu, de la tension lyrique chez Mihail Jora. Les deux œuvres se ressentent de l'influence d'Enesco. Enregistrement de grande fidélité.

E C E 0489

PAUL CONSTANTINESCU

— *La Ballade « Miorița »*

— *Doina d'Olténie*

— *Quatre madrigaux sur des vers de Mihai Eminescu*

1) *Freamăt de codru*

2) *La mijloc de codru des*

3) *Peste vîrfuri*

4) *Stele-n cer*

Le Chœur de chambre « Madrigal », dirigé par Marin Constantin.

Un magnifique enregistrement, comme d'ailleurs tous les autres réalisés par l'excellent chœur « Madrigal ».

Pour la ballade « Miorița » (dont une traduction en français par Ion Ureche est récemment apparue à Paris), Paul Constantinescu a choisi la variante de Rășinari (Transylvanie).

DISQUES DE MUSIQUE ROUMAINE

La *Doina d'Olténie* est une forme rigoureusement construite d'après plusieurs variantes de la région. Dans les *Quatre madrigaux sur des vers de Mihail Eminescu*, le mélос d'origine folklorique est traité dans la manière polyphonique de la Renaissance, tandis que dans les deux premières œuvres le compositeur essaie une synthèse des modes populaires avec le style harmonique, qui est très originale.

E C E 0532

ZENO VANCEA

— *Quatuor à cordes n° 4 en la mineur*
Le quatuor « Philharmonia »: George Nicolescu — I^{er} violon, Teodor Țincu — II^e violon, Gheorghe Jalobeanu — alto, Marius Suciu — violoncelle.

TUDOR CIORTEA

— *Quatuor à cordes n° 2 en fa mineur*
Radu Zvorișteanu — I^{er} violon, Igor Turjanski — II^e violon, Ludovic Lang — alto, Robert Sladek — violoncelle.

Zeno Vancea essaie une synthèse des intonations du folklore roumain avec les principes dodécaphoniques. Le résultat est ingénieux: une construction sonore très élaborée, sur

un motif cyclique de quatre sons ; mais, grâce à l'esprit modal, les points de repère et les contrastes confèrent à l'œuvre son pouvoir émotif. Plus fidèle à la forme traditionnelle du quatuor, Tudor Ciortea emploie les mélodies populaires dans un contexte hardiment harmonique. Très convaincantes les interprétations dues au quatuor « Philharmonia » et à une très bonne formation ad hoc.
E C E 0582

ALFONSO CASTALDI

— *Marsyas*

ION NONNA OTESCU

— *Les Enchantements d'Armide, pour violon et orchestre*

Orchestre symphonique de la Philharmonie d'Etat « Georges Enesco », dirigée par Constantin Bobescu (1), Alfred

Alessandrescu (2). Violon : Alexandru Theodorescu.

C'est un disque d'intérêt documentaire, l'enregistrement étant fait dans la salle de concerts. Mais son importance réside dans le fait que trois interprètes de prestige de la génération agée s'y trouvent réunis : feu le compositeur Alfred Alessandrescu, qui fut un des premiers chefs d'orchestre roumains de renommée mondiale, le professeur Alexandru Theodorescu, ancien concert-maître de la Philharmonie, et Constantin Bobescu, un très actif compositeur, violoniste et chef d'orchestre.

Les deux poèmes symphoniques sont influencés par le post-romantisme qui a été adopté chez nous d'une manière plutôt artificielle. Du reste, une élégante et solide construction.
E C E 0605

A.J

A V I S A U X C O L L A B O R A T E U R S

La Revue Roumaine d'Histoire de l'Art publie des travaux originaux, des notes et des comptes rendus des travaux de spécialité.

La rédaction prie les auteurs de bien vouloir se conformer aux indications suivantes:

Les manuscrits en trois exemplaires seront remis à la rédaction, dactylographiés à double interligne; chaque page aura 31 lignes à 62 signes, soit 2 000 signes. Les titres des revues seront abrégés conformément aux usances internationales. Le matériel iconographique (figures, graphiques, etc.), limité au nombre strictement nécessaire, sera numéroté et les légendes dactylographiées sur une feuille séparée. Les auteurs ont droit à 50 tirés à part gratuits.

La responsabilité concernant le contenu des articles revient exclusivement aux auteurs.

Les manuscrits pour la Revue Roumaine d'Histoire de l'Art seront remis à la rédaction dans l'une des langues de circulation internationale (russe, anglais, français, allemand ou espagnol), accompagnés, pour les auteurs de Roumanie, d'un texte roumain, à l'adresse suivante: 196, Calea Victoriei, Bucarest, Roumanie.

LEI 30